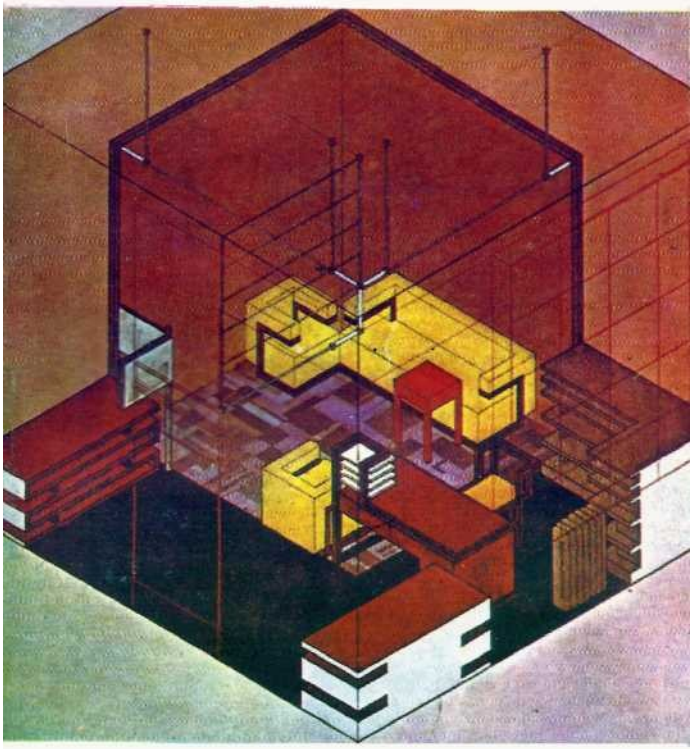
funcţiune şi formă



Editura Meridiane

Funcţiune şi formă
Biblioteca de arta Biografii. Memorii. Eseuri
Traducerea textelor a fost realizată da ALEXANDRLU AVRAM, SUZANÀ AVRAM BOCEANII HANNA DERER,

RADADIANA IVĂNESCU
MĂDĂLINA LASCU, NICOLAE LASCU, OLIMPIA LYKIARDOPOL şi MARILENA ŞUTEU
Toate drepturile asupra prezentei ediţii în limba română sunt rezervate Editurii Meridiane i funcţiune şi forma ifekttă, antologie şi hele biobibliografice de HICOLAE LASCU
IDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1989
Pe copertă:
WALTER GROPIUS *Biroul directorului la Bauhaus* (desen) Weimar, 1923
ISBN 973 – 33 – 0071 – 3

IDEI ALE ARHITECTURII MODERNE

Teoria are o mare Datoare ca bază a vieţii; întotdeauna ea a fost importantă, dar astăzi este indispensabila, deoarece ne lipseşte orice platformă tradiţională şi orice norma a limbajului.

J. J.P. OUD

Spre sfârşitul secolului al XIX-lea, procesul desprinderii teoriei arhitecturii de atotputernica (până atunci) gândire clasicistă a căpătat accente puternice: Transformările lente, imperceptibile uneori, din veacurile anterioare – începute, de fapt, odată cu Renaşterea – au fost accelerate de schimbările importante ale tuturor structurilor unei sdtietăţi aflate în faţa adevăratei dezvoltări industriale. Afirmarea individualităţii creatoare, eliberarea de normele clasicizante din viziunile de amplă respiraţie romantică ale lui Boullé şi Ledoux, consolidarea filonului raţionalist generat de gândirea lui Gottfried Semper şi Viollet-le-Duc sau sublinierea, responsabilităţii sociale a arhitectului, aşa cum se regăseşte în scrierile lui August Welbin Pugin, John Ruskin şi William Morris, au fost câteva momente esenţiale ale acestui proces de radicalizare a gândirii arhitecturale. Cu toată criza tradiţiei academice, exprimată cu deplină claritate de celebrul tratat al lui Julien Guadet1, clasicismul şi-a păstrat, în multe privinţe, o poziţie dominantă, până în timpul celui de al doilea război mondial.

Ideile care au transformat treptat întreaga bază teoretică a arhitecturii secolului nostru şi-au făcut apariţia mai ales în eseuri, articole, manifeste şi proclamaţii ale unor grupări artistice. Aspiraţia spre cuprinderea într-o viziune nouă, cu semnificative schimbări de accent şi pondere faţă de teoria academică, a întregii complexităţi a arhitecturii s-a concretizat, deseori, prin consideraţii teoretice empirice, prin puncte de vedere limitate şi perspective restrânse. O teorie a arhitecturii moderne poate fi luată în considerare numai printr-o privire globală, integratoare a acestor poziţii.

ARHITECTURA MODERNA. Cei doi termeni ai oricărei mişcări artistice reformatoare – critica adusă lumii existente, mergând până la intenţia „distrugerii" ei, şi construirea unei lumi noi – s-au manifestat, cu multă pregnanţă, în ultimii ani ai secolului trecut. Titlul pe care Otto Wagner – unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai primei avangarde din arhitectură – l-a dat principalei sale opere teoretice căpătă, în acest sens, un subtil accent polemic. *Arhitectura moderna* este o arhitectură a viitorului, spre care consacratul arhitect vienez privea cu un optimism robust; arhitectura va fi *modernă* doar atunci când va interveni nu numai o schimbare a limbajului său, dar, în primul rând, o mutaţie esenţială a fundamentelor sale teoretice. El a enunţat, încă din introducere, idei şi principii total diferite celor răspândite în acele cercuri al căror reprezentant fusese socotit; „baza concepţiilor dominante: astăzi în arhitectură va fi dată la o parte şi trebuie să intervină cu putere convingerea că Unicul punct de pornire pentru creaţia noastră artistică nu poate fi decât viaţa modernă".

Dar viaţa modernă impune arhitecturii condiţionări dintre cele mai diferite, cum ar fi cele economice sau geografice, exprimarea caracterului social al epocii, a sensibilităţii sale, aportul dezvoltării tehnice età. Este conturat, astfel, un adevărat program „raţionalist" al arhitecturii, bazat, în mare măsură, pe moştenirea marilor teoreticieni care au fost G. Semper şi Viollet-le-Duc, cărora

le-a rămas tributar în multe privinţe. O. Wagner *à* asimilat, de altfel, multe dintre ideile care deveniseră locuri comune ale secolului trecut, ştiind însă, cu o mare luciditate, să le topească în propria gândire. *Moderne Architektur* (Arhitectura modernă) nu reprezintă o sinteză teoretică a îndelungatei cariere profesionale, ci mal curând e transformare revoluţionară a gândirii sale2.

Pentru el, arhitectura este şi va rămâne o mare artă, este exprimarea individualităţii creatorului; de aceea, nu poate fi adeptul „utilitarismului pur", reprezentat de marile construcţii inginereşti; dar, totodată, în cel mai desăvârşit spirit raţionalist, afirmă primatul funcţiunii asupra frumosului: „ceva nepractic nu poate fi frumos", aşa cum va face, câţiva ani mai târziu, esteticianul Paul Souriau în *la beauté rationelle* (Frumosul raţional) (1904). Pentru O. Wagner este limpede că autoregenerarea eclectismului nu mai este posibilă, căci „urmează calea bătătorită a imitaţiei şi obişnuinţei". Legătura dialectică dintre scop, construcţie şi formă apare într-o formulare neîncorsetată de nicio regulă sau principiu academic, sugerând, totodată, libertatea dezvoltării şi transformării formei: „noi scopuri trebuie să dea naştere unor noi construcţii şi, prin urmare, unor noi forme".

Deosebirea fundamentală a lui O. Wagner faţă de iluştrii săi precursori apare în momentul în care prefigurează direcţiile schimbării din arhitectură. În timp ce, până la el, toţi marii gânditori ai secolului propimeau, ca soluţie pentru o arhitectură „adevărată" a timpului lor, modele ideale din epoci anterioare (o reîntoarcere la trecut, deci), O. Wagner enunţă doar câteva coordonate care ar trebui să ghideze activitatea viitoare: eliberarea de orice reminiscenţă a trecutului, cunoaşterea profundă a necesităţilor societăţii sau utilizarea tehnicii celei mai avansate pe care „epoca modernă" o pune la dispoziţie, precum şi indicaţii formale cu caracter general: o mare simplitate formala, orizontalitatea liniilor, folosirea suprafeţelor plane, exprimarea la exterior a structurii constructive şi a materialului folosit.

Din enunţurile lui O. Wagner se poate desprinde accepţiunea restrânsă care – v. a fi contentă *arhitecturii moderne*: aceea a unei arhitecturi care, adaptată perfect timpului său, nu face nicio referire formală la trecut.

O NOUĂ CONFIGURARE A FUNCŢIUNII. Refuzul oricărei predeterminări formale, în spiritul tradiţiei academice, a ridicat o problemă teoretică dintre cele mai importante: care va fi, în acest caz, modalitatea de a stabili forma unui obiect arhitectural? Se punea astfel în discuţie însăşi valoarea autonomă a artei, aşa cum era acceptată în mod obişnuit. În arhitectură, „frumosul" nu va mai putea; avea o valoare independentă în raport cu întregul complex de factori care concură la realizarea unui obiect. Forma arhitecturală a început să fie privită în strânsă legătură cu funcţiunea, care va căpăta sensuri dintre cele mai largi, incluzând funcţiunea socială, economică, tehnică, expresivă etc.

Problema relaţiei dintre funcţiune şi formă fusese pusă încă din secolul al XVIII-lea de Carlo Lodoli3 şi apoi, la mijlocul secolului trecut, de pictorul american Horatio Greenough (1805 – 1852). Încercând să treacă dincolo de forme şi să găsească motivaţiile intelectuale care fundamentează arhitectura, Greenough „descoperea" cele două repere la care se vor referi, mai târziu, teoreticienii arhitecturii din secolul nostru – produsul tehnic, care va fi întruchipat de maşină, şi organismul viu al naturii 4.

* într-o încercare de a determina în mod raţional procesul creator5, Greenough stabilea că funcţiunea influenţează fiecare fază, precum şi ansamblul procesului creator. Dacă această influenţă este perturbată, nu mai este posibilă atingerea perfecţiunii, care reprezintă obiectivul propus. Acest obiectiv, este însă atins întotdeauna în natură, căci, după Greenough, adaptarea formei la funcţiune este principiul fundamental al acesteia. Criteriul procesului de creaţie nu mai este „frumosul", ci „perfecţiunea". Prin aceste idei, afirmă Jürgen Joedicke, Greenough se detaşează complet de noţiunile uzuale al tradiţiei academice; scopul concepţiei sale estetice este o

noţiune de frumuseţe care este întotdeauna dependentă, ea nu există decât în relaţie cu funcţiunea. Frumuseţe în sine nu există 6.

Louis Sullivan, figura centrală a Şcolii de la Chicago, discută problema teoretică a rezolvării arhitecturale a unui zgârie-nori în celebrul eseu *The Tall Office Building Artistically Considered* (O clădire înaltă de birouri privită din punct de vedere artistic). Funcţiunea este privită în termenii tipici ai pragmatismului american, pentru ca, apoi, să atingă problema configurării funcţiunilor. Aici, L. Sullivan ajunge la unul dintre punctele determinante ale problemei: „Cred cu convingere că numai esenţa proprie fiecărei probleme implicate ne poate sugera soluţia potrivită". Sullivan se află în faţa întrebării fundamentale a funcţionarismului: cum poate fi sesizat şi definit esenţialul unei sarcini constructive sau funcţionale? 7 Răspunsul său se face prin intermediul formei; descrierii funcţionale a clădirii îi urmează descrierea formală, pentru ca apoi să-şi pună problema expresivităţii clădirii, în termeni emoţionali.

Căutând să dea o interpretare globală relaţiei dintre formă şi funcţiune, Sullivan face apel la analogia dintre natură şi arhitectură: „Orice lucru din natură are o formă, cu alte cuvinte un contur, o imagine exterioară care ne spune ce reprezintă acest lucru, ce-l deosebeşte de noi şi de alte lucruri. Fără nicio excepţie, peste tot în natură aceste forme exprimă viaţa interioară, calitatea nativă a unui animal, pom, pafeărc, peşte, pe care ne-o reprezintă ca atare... forma îşi Urmează permanent funcţiunea, aceasta fiind legea firii. Atunci când funcţiunea nu se schimbă şi forma rămâne neschimbată".

Formula astfel enunţată – *form follows function* (forma urmează funcţiunea) – a devenit, cel puţin pentru o jumătate de veac, un slogan şi, de cele mai multe ori, o dogmă, simplificând nepermis gândirea complexă a lui L. Sullivan. Pentru el, însă, a fost argumentul teoretic hotărâtor care a stat la baza realizărilor sale de o remarcabilă valoare şi care i-au permis ca, într-un muzeu

imaginar al arhitecturii, să aşeze „clădirea înaltă de birouri” alături de celelalte tipuri de arhitectură create „pe vremea când arhitectura, aşa cum se întâmplă rareori, era o artă adevărată”.

Întreaga teorie a arhitecturii din deceniile care au urmat a fost, într-un fel sau altul, orientată spre aceeaşi problemă a relaţiei dintre funcţiune şi configurarea sa. Accentul pus pe această relaţie este clementul determinant al unei noi metode de analiză a formei, care mai târziu se va numi funcţionalism: „obiectivismul” normei clasice este înlocuit cu „obiectivismul” determinării raţionale a formei.

FRUMOSUL RAŢIONAL. Contribuţia cea mai importantă, poate, pe care „Arta 1900” a adus-o la teoria arhitecturii a fost ideea conform căreia arhitectura şi arta trebuie să devină un mijloc al stăpânirii şi modelării întregului mediu uman şi chiar ai vieţii 8, aşa cum afirmase, încă în 1881, W. Morris9, propunând înlăturarea (la modul ideal) a conflictelor dintre clasele sociale10. Este anulată calitatea de specialist într-un domeniu restrâns al artei: fiecare este, rând pe rând, pictor, arhitect, „designer” sau meşteşugar. Este refuzată producţia industrială de scrie a bunurilor de larg consum, dar sunt repudiate şi obiectele de lux; are loc o eliberare de sub tutela formelor estetizante ale eclectismului, tinzându-se spre formularea unei frumuseţi „moderne”, bazată, în principal, pe munca meşteşugărească, dar care să corespundă, totodată, condiţiilor impuse de material şi de scop. Are loc, aşadar, o tendinţă de „raţionalizare” a produsului artistic (care trebuie, în acelaşi timp, să placă) rezultat din fantezia neîngrădită, explozivă, a creatorului”.

Multe dintre ideile şi tendinţele generale ale mişcării au fost puse în circulaţie şi susţinute cu patos de Henry van de Velde. Rolul său de propagator al noilor idei artistice, precum şi cel de profesor sunt asemuite, de Bruno Zevi, ca importanţă, cu cele avute, separat, după primul război mondial, de Le Corbusier şi Walter Gropius 12.

Henry van de Velde a pus raţiunea la baza întregii

sale teorii, fie că era vorba de argumentarea producţiei industriale a obiectelor, fie pe un plan mai general, de definire a frumuseţii. Raţiunea este matricea care conferă oricărui produs al omului forma corespunzătoare scopului, formele devenind astfel clare, structurale, ca rezultat al probităţii şi eticii muncii. El nu a ocolit producţia industrială; căutările sale în direcţia producţiei de serie se vor baza, constant, pe raţionalitatea procesului creator, filtrată însă de sensibilitatea poetică a artistului. Raţiunea este mijlocul de a înlătura urâtul din viaţa cotidiană, asigură adecvarea la scop, prima condiţie ca un lucru să fie frumos. Frumuseţea rezultă din „aportul sensibilităţii, exprimată în funcţie de natura şi temperamentul fiecărui individ, popor sau rasă”. În concepţia lui H. van de Velde, raţionalitatea nu este un factor restrictiv al procesului de creaţie, ci stabileşte un cadru, „o structură” logică, pe care se poate dezvolta, în continuare, munca artistului.

Frumuseţea este, totodată, independentă de stil, H. van de Velde depărtându-se, o dată mai mult, de tradiţia academică. Frumuseţea esenţială a unui obiect va apărea odată cu viaţa care-i este insuflată de către artist; ea se manifestă, în primul rând, prin material. Materialul în sine nu este frumos, doar punerea în Valoare – à – Calităţilor intrinseci” prin – modelarea artistică, vor conferi elementului sau obiectului – arhitectural – o anume expresivitate. Dar tocmai exaltarea proprietăţilor materialului va duce la „dematerializarea” acestuia: „Orice material evoluează spre expresia sa cea mai imaterială”. Aceeaşi observaţie o vor face. În anii următori, atât Jacobus J.P. Oud, cât şi Moisei Ginsburg: convergenţă semnificativă, care reflectă depăşirea atitudinii curente a secolului al XIX-lea, de a exprima doar potenţialul constructiv, structural, al materialului. Este vorbă acum de atingerea acelei expresivităţi depline, plastice, a oricărui material de construcţie, de găsirea valenţelor sale estetice, prin care ideea arhitecturală îşi află suprema întruchipare.

Pentru H. van de Velde, în consens cu teoria xeinfühlung-ului, linia reprezintă principalul mijloc de

exprimare artistică; linia trebuie să găsească un control şi o verificare „cvasiştiinţifică” în senzaţiile psihologice: şi comportamentele pe care le provoacă; este în acelaşi timp o proiecţie a creatorului în obiectul de artă. *Linia este o forţa*/ reprezintă instrumentul coordonator al limbajului. Ornamentele abstracte, pur liniare, devin expresii ale impulsului artistic interior. Ornamentul abstract, „ornamentul structuralo-liniar şi dinamografic”, poate fi integrat organic arhitecturii – o creaţie, la fel de abstractă – avându-şi totodată propria funcţionalitate.

Personalitatea remarcabilă a lui H. van de Velde şi-a pus amprenta şi asupra unei noi direcţii a învăţământului artistic. Director, între 1907 – 1915, la Kunstgewerbeschule din Weimar, a orientat programul de învăţământ spre creaţia de atelier, spre studiul aprofundat al materialului, spre desenul destinat a facilita contactul cu linia pură, limitarea studiului naturii la culoare, dezvoltarea sentimentului plastic şi canalizarea lui pe drumul de la ornament spre funcţiune, evitând, totodată, apariţia unui repertoriu formal limitat. H. vani de Vèlde a trasat astfel câteva dintre liniile directoare pe care.se va dezvolta, începând cu 1919, Bauhausul condus de W. Gropius 13.

ORNAMENTUL ŞI CRIZA CULTURII. Problema înlăturării ornamentului din arhitectură a fost pusă în discuţie ca o reacţie la decorarea greoaie, aberantă, la care ajunsese întreaga arhitectură eclectică de la sfârşitul secolului trecut. Ornamentul intra în conflict principial cu tendinţa de simplificare a organismului arhitectural şi exprimarea lui ca atare, în stare „pură”. L. Sullivan încercase să realizeze o conciliere între tendinţele culturii americane: nevoii intelectuale a „purităţii formelor”, a volumelor simple, puse în valoare prin proporţionare, el îi opune un sistem de ornamentaţie organic integrat construcţiei (aşa cum va face şi F.L. Wright), ca răspuns la necesităţile emoţionale.

Unei asemenea concilieri i se opune, cu o vehemenţă nemaiîntâlnită până atunci, Adolf Loos. După trei ani

petrecuţi în America, Loos iniţiază o neobosită activitate publicistică, în pamflete pline de ironie muşcătoare, de sarcasm şi paradoxuri, dar şi de o logică implacabilă, într-un spirit nihilist asemănător dadaismului de mai târziu. Cel mai renumit articol al său este *Ornament und Verbrechen* (Ornament şi crimă) care conţine, alături de *Architektur* (Arhitectură), cele mai importante idei ale sale.

Tema în jurul căreia gravitează *Ornament şi crimă* este separarea radicală dintre valorile culturii şi cele ale logicii faptului de „a construi", adică între cultură şi civilizaţie, între valorile societăţii preindustriale şi cele ale modului de producţie industrial. Această negare a oricărei posibile sinteze dintre domenii problematice diferite este comună ambianţei critice mai largi, din sectoare diverse, susţinută de „marii vienezi ai limbajului" – Wittgenstein, K. Kraus, A. Schönberg, pentru a-i aminti doar pe cei legaţi, prin strânse sentimente de prietenie, de A. Loos. De aici decurge dispreţul şi refuzul oricărui efort de a „inventa" un nou „stil", pe baza unei imposibile sinteze întrearta meşteşugărească şi industrie. Stilul epocii e dat, spunea Loos, de produsul industrial, fără a mai fi deci necesară intervenţia artistului. El respinge, prin urmare, încercările „Artei 1900" (deşi, prin interesul manifestat faţă de întregul domeniu al obiectelor de utilizare curentă, se înscrie chiar în miezul problematic al mişcării), critică sarcastic bazele pe care s-au constituit Deutscher Werkbund, Wiener Werkstätte şi, mai târziu, Bauhaus-ul; este o critică adusă tentativei de a introduce în ciclul productiv „fantezia" artistului şi „bucuria muncii" de sorginte morrisiană.

Tema eliminai îi ornamentului de pe obiectul utilitar merge mult mai departe decât ar permite limitele unui discurs „aristocratic" de pe poziţii etico-estetice. Ea devine o demonstraţie logico-economică a iraţionalităţii decoraţiei: „Ornamentul înseamnă forţă de muncă irosită şi astfel sănătate irosită. Aşa a fost întotdeauna. Astăzi înseamnă însă şi material risipit şi ambele reprezintă capital aruncat în vânt".

A. Loos nu se revoltă împotriva artei în general, ci împotriva artei aplicate. Această orientare devine mai complex articulată în eseul *Architektur*. Aici el face distincţia clară dintre monument (operă de artă) şi casă. Arhitectura trebuie să fie numai *arta de a construi*, căci trebuie să răspundă unor necesităţi sociale; prin urmare, „numai o foarte mică parte din arhitectură aparţine artei: monumentul funerar şi monumentul în general. Tot restul, tot ce serveşte unui scop, trebuie exclus din domeniul artei".

Astfel, casa este, în viziunea lui Loos, „un obiect de consum, la fel ca cel industrial, iar arhitectura îşi pierde calităţile" 14 Exteriorul unei case aparţine oraşului, deci *civilizaţiei*: faţada este nudă, la fel ca un obiect de consum. Interiorul casei este însă „conservator", devine mediul de manifestare a intimităţii, a confortului, reprezintă *cultura*. Pentru Loos, ca şi pentru Frank Lloyd Wright, interiorul rămâne unica raţiune de a fi a actului constructiv: „Proiectele trebuie gândite de la interior spre exterior; pardoselile şi tavanele reprezintă factorii primari, faţada pe cel secundar" 15.

TIP ŞI TIPIZARE. Deutscher Werkbund (Asociaţia germană a artiştilor decoratori) înfiinţată în 1907, a reflectat în modul cel mai convingător impulsul începutului de secol spre „o reformă generală a activităţii intelectuale, inclusiv în arhitectură şi urbanism, într-o fază expansivă a proceselor de industrializare". Iniţiativa formării unui centru modern de elaborare şi reorganizare a relaţiilor dintre industrie şi munca artizanală a avut drept scop „de a face competitive produsele germane pe pieţele externe. Acestui scop îi urma, ca prioritară, problema sintezei dintre cantitate şi calitate" 16.

La baza programului Werkbundului au stat ideile enunţate de G. Semper la mijlocul secolului trecut17, precum şi moştenirea asociaţiilor engleze inspirate de învăţăturile lui W. Morris. Diferenţa faţă de orientarea engleză era însă importantă: în timp ce aceasta se baza pe munca artizanală, Werkbund urmărea introducerea, în

producţia bunurilor de larg consum, a procedeelor industriale, de scrie.

Factorul catalizator care a dus la înfiinţarea Werkbundului şi care, până la declanşarea primului război mondial, a elaborat ideile conducătoare, a fost arhitectul Hermann Muthesius 18. Conferinţa sa din 1907, care a avut ca urmare directă fundarea Werkbundului, enunţa principiile şi direcţiile care trebuiau să-i guverneze activitatea; ele erau, înainte de toate, principii etice (de certă provenienţă morrisiană). Coordonatele care determină alcătuirea formală a oricărui obiect (de la cel mai mic până la locuinţă), spunea Muthesius, sunt *scopul*, *materialul şi modalitatea de construcţie*.

— Situat pe o poziţie clar funcţionalistă, Muthesius considera că arhitectul trebuie să caute esenţa în conţinutul funcţiei, căreia trebuie, apoi, să-i corespundă aparenţa exterioară. În 1911 însă, în conferinţa programatică *Wo stehen wir*? (Unde ne aflăm?), apare o schimbare a poziţiei lui; scopul este forma. Tot atunci, Muthesius introducea câteva idei importante: relativa independenţă a aspectului estetic faţă de material, ideea tipului şi a standardizării 19.

În conferinţa sa din 1913, *Das Form problem im Ingenieurbau* (Problema formei în construcţia inginerească), el caută o conciliere între cele două aspecte contradictorii din concepţia sa anterioară; afirmă independenţa utilităţii faţă de frumuseţe. Frumuseţea constă în formă, în timp ce utilitatea înseamnă pur şi simplu îndeplinirea scopului. Cele două aspecte complementare se întâlnesc mereu în orice încercare de modelare.

În 1914, H. Muthesius îşi concentrează efortul în direcţia orientării întregii activităţi a Deutsche Werkbundului spre tipizare şi standardizare, nu numai în domeniul artelor aplicate, ci, mai ales, în cel al arhitecturii. Tipizarea ar avea, în viziunea sa, nu numai un efect economic dintre cele mai importante, ci va duce şi la schimbarea, dirijată, a mentalităţii consumatorului: „prin

tipizare poate fi reintrodus un gust valabil şi sigur". Cu prilejul acelui congres al Deutscher Werkbundului au izbucnit toate conflictele interne ale Asociaţiei. Poziţiei lui Muthesius i se opune, într-o celebră dispută, H. van de Velde; acesta proclamă dreptul suprem al artistului la creaţia liberă, neîngrădită de condiţionările producţiei industriale restrictive. El credea că o bună structură tipologică se poate dezvolta abia după producerea unor opere individuale, afirmând (aşa cum a făcut şi Peter Beir. cris, cu acelaşi prilej, dar şi. peste câţiva ani) caracterul istoric al tipului. În schimb, Muthesius credea în puterea normei industriale asupra creaţiei; el se ref e – rea la nişte norme strict mecanice, rezultând dintr-un proces industrial raţionalizat.

Ideile lui H. Muthesius sunt consecinţa modificării ierarhiei valorilor produsă de revoluţia industrială, carea. impus cantitatea, obiectul de serie, ca o nouă necesitate. Muthesius produce, de fapt, o răsturnare a sensurilor consacrate până atunci, aşa cum fuseseră formulate de Quatremère de Quincy, în prima jumătate a secolului trecut20. Tipul nu mai este rezultatul unui proces istoric îndelungat, ci este formulat aprioric, devenind o creaţie bazată pe legi obiective, logice, funcţionale; tipul nu mai este, ca la Quatremère de Quincy, o schemă, un „proiect al formei", ci devine însăşi forma.

„*DESCOPERIREA SPAŢIULUI*", La începutul secolului a avut loc o mutaţie capitală în modul de înţelegere a arhitecturii; eliberându-se de orice constrângere formală dependentă de trecut, tinzând doar spre exprimarea funcţiunii, a structurii constructive şi a materialului, arhitectura începe să fie privită ca „artă a spaţiului". De fapt, ideea spaţiului, ca element definitoriu al arhitecturiiapăruse, la sfârşitul secolul trecut, la esteticieni şi istorici de artă precum Theodor Lipps sau August Schmmarsow 21, în climatul cristalizării concepţiilor estetice ale Einfâihlung-ului. În mai puţin de zece ani, ideea de spaţiu a, fost inclusă în gândirea arhitecţilor.

Primul dintre aceştia a fost olandezul Hendrik Petrus

Berlage, care, în teoriile sale, urmărea anumite adevăruri elementare; cele pe care insista în mod deosebit erau întâietatea spaţiului, importanţa pereţilor ca planuri care generează forma şi rolul proporţiilor. Pentru Berlage, primele două clemente sunt inseparabile, el referindu-se doar la spaţiul interior al construcţiei, spaţiu delimitat de planuri. În *Grundlagen und Entwicklung der Architektur* (Bazele, şi dezvoltarea arhitecturii) (1908), Berlage afirma: „Măiestria constructorului constă în crearea spaţiului, nu în desenarea faţadelor". Învelişul spaţial este materializat prin pereţi, pe care un spaţiu sau o serie de spaţii se concretizează în concordanţă cu complexitatea compunerii pereţilor" 22 Spaţiul este identificat cu geometria; el este dependent de relaţiile stabilite cu planurile care-l delimitează, prefigurându-se astfel relaţionările specifice neoplasticismului: „Spaţiul trebuie să fie proporţional şi să-şi arate proporţiile spre exterior. Finalitatea arhitecturii este crearea spaţiului şi de aceea ea trebuie să înceapă cu spaţiul" 23 sau „Crearea spaţiului şi relaţiile dintre mase reprezintă adevărata esenţă a arhitecturii" 2!

Una dintre cele mai importante idei ale lui Berlage este aceea a identificării arhitecturii „funcţionaliste" cu noua idee de spaţiu: „Printr-o creaţie funcţională înţeleg o nouă conştientizare a arhitecturii ca artă a închiderii spaţiilor, iar valoarea ei majoră rezidă în spaţiul în sine" 25. Astfel, problema spaţiului este extinsă de la aceea a senzaţiilor strict estetice pe care le provoacă, aşa cum era privită de teoreticienii Einfühlung-ului, spre utilitatea sa funcţională: acest pas a fost de o importanţă revoluţionară pentru dezvoltarea ideii de spaţiu în anii '20.

La rândul său, arhitectul vienez Rudolf Schindler, care îşi va căpăta o notorietate internaţională în urma activităţii sale din California, spunea, câţiva ani mai târziu (în 1912), că „Arhitectul contemporan concepe «încăperea» şi o conformează cu ajutorul tavanului şi pereţilor. Proiectarea arhitecturală utilizeaz:! «spaţiulca materie primară, pentru ca produsul final să fie articularea încăperilor", afirmând apoi noua cucerire a arhitecturii:

„Arhitectul a descoperit în fine mediul artei sale: spaţiul. S-a născut o nouă problemă de arhitectură” 26.

Erich Mendelsohn va conferi spaţiului o nouă dimensiune, în acord cu exaltările tipic expresioniste de la sfârşitul războiului: „Arhitectura este singura expresie tangibilă a spaţiului care se află la dispoziţia spiritului omenesc. Arhilectura captează spaţiul, îl închide, devenind ea însăşi spaţiu”. El extinde ideea de spaţiu a lui Berlage la întregul „spaţiu universal”, spaţiu total, infinit şi nedefinit totodată, căruia doar arhitectura îi dă sens şi îl ordonează.

Spaţiul s-a înscris astfel printre determinantele esenţiale ale arhitecturii. Într-o imaginară şcoală a sa, A. Loos şi-ar fi învăţat elevii să gândească în spaţiu 27. Frank Lloyd Wright afirma, încă din 1908, necesitatea primordială de a gândi în trei dimensiuni. Mai vechiul imperativ-al exprimării funcţiunii interne la exteriorul clădirii i se adaugă acum acela al fluenţei spaţiale dintre interior şi exterior.

ARHITECTURA ŞI AVANGARDELE „ISTORICE”. În preajma izbucnirii primului război mondial se conturaseră cu multă claritate ideile fundamentale ale unei arhitecturi care îşi avea suportul în noile condiţii impuse de dezvoltarea societăţii. Arhitectura trebuia să reflecte permanent sensurile vieţii în schimbare, să fie „vie”. Stilurile istorice şi-au dovedit incapacitatea de a exprima o viaţă esenţial şi continuu modificată. Ideea frumosului autonom va deveni cu totul secundară. Alte probleme devin importante pentru teoria arhitecturii: rezolvarea corectă a noilor funcţiuni sociale, utilizarea unor noi materiale şi tehnici constructive, noi viziuni spaţiale, tipizarea etc. Arhitectul îşi va îndrepta atenţia atât spre raţionalizarea procesului său creator, cât şi spre raţionalizarea produsului arhitectural. Arhitectura trebuie să se conformeze din ce în ce mai mult noii realităţi tehnologice; idolul ei va deveni inevitabil, *maşina*. Fie că aceasta va fi subiectul unei noi imitaţii, substituind natura teoriilor clasiciste, fie că-i vor fi deduse doar legile de funcţionare – precizia, exactitatea, logica, utilizarea la

maximum a potenţialului oferit de material – care vor fi adaptate apoi produsului arhitectural, maşina a rămas un punct de reper stabil pentru întreaga generaţie a avangardei.

Conflictul dintre rigiditatea formală academică şi noile tehnologii în continuă evoluţie a condus, inevitabil, spune Manfredo Tafuri, la unicul rezultat posibil şi legitim, „moartea definitivă a istoriei". Ruptura cu trecutul va fi proclamată cu vehemenţă, în spirit nihilist şi exclusivist, de pe poziţii absolutizante, de către avangardele artistice: este înlăturată istoria, pentru a se construi o nouă istorie, bazată pe „tabula rasa, autonomă faţă de orice contact cu trecutul" 28. Această „revoluţie", privită în totalitatea semnificaţiilor ei, este considerată de Nicolaus Pevsner ca fiind egalată doar de Renaştere. Dar, în timp ce aceasta renunţa la gotic pentru a clădi o „lume nouă", reînviind arhitectura antică, avangarda secolului XX a pornit într-un „teritoriu absolut necunoscut" 29.

Odată cu „moartea istoriei" (care ştim că n-a fost însă totală), s-a declanşat şi criza „obiectului" singular, irepetabil; acesta a fost înlocuit cu ambiţia, romantică în esenţa sa, de a modela integral lumea, fie că era exprimată de suprarealişti, de futurişti (vezi la *ricostruzione futurista delpuniue TSO* – Reconstrucţia futuristă a universului, manifestul din 1915 al lui Giacomo Balia şi Depero), fie că venea din climatul expresionist (acele mai multe „lumi" posibile) sau era preconizată prin modelarea exclusiv plastică a. grupării de Stul.

Făcând *tabula rasa*, *luând totul de la început* (expresii foarte frecvente în manifestele şi declaraţiile din epocă), arhitectul se vede nevoit să-şi elaboreze un nou limbaj, care se va baza, de cele mai multe ori, pe forme şi volume elementare, primare (pătrat, dreptunghi, cerc, cub, cilindru, sferă, piramidă etc.). Acestea au fost de altfel, şi principiile purismului avansat de Le Corbusier şi Amedée Ozenfant, ca rezultat al decantării experienţei cubiste.

Mesaful din 1914 a lui Antonio Sanfelia a fost prima încercare conştientă de a transfera în arhitectură spiritul

revoluţionar avangardist 3 (\ Textul lui Sant' Elia conţine principalele idei futuriste, care au avut un larg ecou în teoria ulterioară a arhitecturii: negarea vehementă a întregului trecut al arhitecturii, exaltarea în faţa unui viitor cu totul nou al culturii şi vieţii, în general, în faţa noilor frumuseţi generate de viteză, dinamism, de noile descoperiri ale ştiinţei şi tehnicii etc.

Raportarea arhitecturii la noile teme urbane este unul dintre elementele esenţiale ale *Mesajului*, Sant' Elia având o viziune globală asupra întregului mediu artificial creat de om şi care are în centrul său *maşina*: oraşul construit *ex novo* este „viu tumultuos, mobil, dinamic", cu funcţiuni distribuite pe diferite niveluri, cu case din ciment, sticlă şi fier, lipsite de orice ornamentaţie. O arhitectură nouă, bazată pe calculul ingineresc, pe stricta necesitate, pe simplitatea desăvârşită ar fi, în viziunea lui Sant' Elia, sinteza epocii, a noului ideal artistic.

Expresionismul german de la sfârşitul primului război mondial s-a manifestat ca o stare *de spirit*, care, fără să aibă un program, bine definit, îşi propunea modificarea totală a realităţii mediului, în aşa fel încât forma naturală să devină formă artistică; prin exaltarea creaţii libere, individuale, prin transformarea' naturii prin1 intermediul actului personal ai artistului se tindea spre „forma cu desăvârşire pură" 31. Aceasta presupunea însă aspiraţia spre o utopie care nu se opunea realităţii, ci, în condiţiile de atunci ale Germaniei, era unica realitatea posibilă32. Utopia expresionistă nu avea nimic de-a face cu mitologia mecanicistă, exaltată de futurism, ci era un una analitică, care acţiona asupra pretextului formal, pentru a-i imprima o anumită poetică.

Una dintre sursele idealurilor. arhitecturii expresioniste a fost opera vizionară a scriitorului şi filosofului Paul Scheerbart. În volumul acestuia – *Glassarchitektur* (Arhitectura de sticlă), publicat în 1914, se anticipează, importanţa extraordinară pe care o va avea „arhitectura de sticlă" în anii '20. Subliniind rolul ambientului în configurarea unei noi culturi, Scheerbart îşi

desfăşoară viziunea sa poetică, având drept ultim ţel frumuseţea pământului când „arhitectura de sticlă va fi universală”.

Din încrederea în posibilitatea de a modifica realitatea prin intermediul utopiei a rezultat necesitatea ca arhitecţii. În strânsă legătură cu puternicele mişcări revoluţionare ale perioadei, să contribuie la o nouă viaţă a colectivităţii. În 1918 s-a înfiinţat Grupul din noiembrie (Novembergruppe), şi apoi, în 1919, Comitetul de lucru pentru artă (Arbeitstra für Kunst), care reunea arhitecţi, pictori şi sculptori. Principiul director al Comitetului era formulat cu multă claritate: „Arta şi poporul trebuie să constituie o unitate. Arta nu mai trebuie să fie plăcerea celor puţini, ci fericire şi viaţă pentru mase. Scopul îl constituie reunirea artelor sub aripile unei mari arhitecturi” 33. *Programul de lucru* al lui Bruno Taut urmează această generoasă tendinţă de implicare în realitatea unei vieţi mai bune. Este un amalgam de idei care vor fi regăsite, toate, dezvoltate şi concretizate, în deceniul următor. Textele-manifest ale lui W. Gropius şi B. Taut, publicate cu ocazia deschiderii expoziţiei berlineze a „Arhitecţilor necunoscuţi”, reflectă pe deplin idealurile expresioniste de a transpune în realitate o viziune nouă asupra lumii. Aceasta va fi posibilă doar atunci când va exista o contopire totală a artelor în jurul construcţiei, iar arhitectul va deveni *stapin al artei*.

Simultan, W. Gropius, care fusese numit deja director al nou înfiinţatului Bauhaus, a redactat şi *Manifestul* şcolii, reluând, în mare parte, ideile, şi tonul acestui text prefaţator al expoziţiei. Astfel, începutul Bauhaus-ului este edificator pentru acel fenomen specific culturii germane, de trecere de la arhitectura expresionistă la cea raţională. Realizată de aceiaşi oameni, această trecere nu este o ruptură, o răsturnare de poziţii, ci este reflexul a două realităţi, a doua momente diferite ale aceleiaşi istorii.

N coplasticismul elaborat de grupul olandez de Stiji 34 a fost, după cum arată Bruno Zevi 35, tentativa cea mai serioasă şi coerentă de a furniza arhitecturii un nou limbaj.

Neoplasticismul, spunea Piet Mondrian, este „o artă cu totul nouă, o plastică nouă, care va indica legile universale, după car se va construi o nouă realitate” prin abstractizarea mediului înconjurător, deci prin îndepărtarea de natură.

Conceptele fundamentale au fost elaborate de Piet Mondrian între 1913 – 1917, dar au fost difuzate mai ales de Theo van Doesburg, adevăratul animator al mişcării. Alături de El Lissitzky şi L. Moholy-Nagy, Theo van Doesburg a fost unul dintre cei mai importanţi catalizatori ai întregii mişcări artistice a anilor ’20. Theo van Doesburg a sesizat cu claritate că principiile generale ale neoplasticismului pot da roade nu numai în pictura şi în sculptura abstractă, ci şi în arhitectură, literatură, muzică, cinematografie. În toate aceste domenii *voinţa de a atinge stilul* are caracteristici identice. Preluând ideea futuristă a maşinii, Theo van Doesburg enunţă idealul unei estetici mecanice, căci numai maşina „poate apăra certitudinea de ordin constructiv a epocii”; sarcina artei moderne este a exprima „veridicitatea unui obiect prin forme clare şi pure”.

Theo van Doesburg a intuit că reconstruirea integrală a mediului uman, în acord cu necesităţile tehnice şi psihologice ale epocii, nu se poate face prin intermediul artei, ci prin *construcţie*, care trebuie, să se bazeze pe legi creatoare, decurgând din principii permanente (neo – plastice). Acest lucru se putea face prin experiment, de aici decurgând importanţa investigării principiilor fundamentale ale arhitecturii, în intenţia da realiza opere universai-valabile, în concordanţă cu spiritul de Stiji. Documentul esenţial al acestei adevărate reorientări este

Towards a Collective Construction (Pentru o construcţie colectivă) 36.

A doua temă importantă a lui Theo van Doesburg (alături de cea a „esteticii mecanice”) este cea a elementarismului. În eseul *Towards a Plastic Architecture* (Spre o arhitectură plastică), el afirmă că „arhitectura este elementară, adică se dezvoltă din elementele clădirii, în

sensul cel mai larg al cuvântului”. Aceste elemente – funcţiunea, volumul, planul, timpul, spaţiul, lumina, materialul – sunt, în viziunea sa, obiective în totalitatea lor, iar arta arhitectului constă în modul de a stabili relaţiile dintre ele.

Elementele plastice folosite au fost linia dreaptă, unghiul drept, suprafaţa plană şi culorile pure, primare. Arhitectura neoplastică era rezultanta descompunerii volumului în planuri, pe care le va recompune apoi în spaţiu, în mod dinamic, deschis, contrastant, fără a se ajunge la refacerea „cutiei” iniţiale. Echilibrul tensiunilor produse de acest mod de relaţionale constituie chintesenţa noii unităţi arhitecturale. Prelunând ideile lui Berlage37 şi ale lui Wright, această nouă concepţie va contribui, în mod esenţial, la evoluţia gândirii arhitecturale a anilor ’20: îndepărtându-se cu totul de legile percepţiei frontale, tributară perspectivei renascentiste, va dispărea „faţada” ca element important al clădiriii în favoarea percepţiei multiple, dinamice a acesteia, se va afirma spaţiul continuu şi deschis, planul dest chis spre exterior, rolul culorii în exprimarea echilibrului relaţiilor reciproce etc.

Legătura doctrinară a lui Jacobus Johannes Pieter Oud cu mişcarea de Stiji a fost de scurtă durată; el s-a numărat printre fondatorii acesteia, în 1917, dar s-a separat în 1919, odată cu numirea sa ca arhitect al oraşului Rotterdam 38 Pentru Oud, scopul arhitecturii (moderne) era de a atinge, prin intermediul maşinii, universalul, determinat de trei factori: „spiritul ca unitate dintre intuiţie şi conşninţă, materialul şi modul de realizare”. Esenţa noului stil arhitectural va rezulta din contopirea tendinţei tehnice şi industriale cu tendinţa artistică, urmărind, „prin abstractizare, să atingă funcţionalul”.

Cele două surse ale principiilor teoretice ale lui Oud – propria experienţă practică şi deschiderea mai largă spre domeniul artei, prin intermediul viziunii grupării de Stiji – apar cu pregnanţă în eseul Über *die zukünftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten* (Despre

arhitectură în viitor şi posibilităţile ei de realizare), din 1921, prima dintre declaraţiile importante ale deceniului trei39. Dependenţa arhitecturii faţă de factorii materiali este subliniată cu toată claritatea; aspiraţia spre depăşirea „purităţii clasice" ar fi posibilă prin acceptarea unui „iluzionism arhitectural", datorat artei de a pune în valoare materialul şi tehnica. Oud nu a fost. adeptul unei estetici abstracte a arhitecturii; a intuit: limitele acelei *unice* variante propuse de neoplasticism şi a încercat să le depăşească. Pentru el era. limpedefaptul că principiile estetice trebuie verificate permanent prin proiect şi, mai ales, prin practica realizării. Drumul său, de la *idee* la produsul finit, prin intermediul modelării desăvârşite: a materialului, este foarte asemănător, în multe privinţe, cu cel al lui Mies van der Rohe; pentru ei, ca şi pentru mulţi alţi arhitecţi, important era *a construi 40*.

Curentele artistice ale *avangardei ruse* de la începutul secolului îşi găsesc în arhitectură un domeniu de experimentare dintre cele mai favorabile. Tema suprematistă a obiectelor arhitecturale ale lui Kasimir Malevici, de un geometrism bine definit în spaţiu, coerente şi riguroase, este preluată de El Lissitzky, care, între 1919 – 1921, elaborează o serie de desene în care apar reprezentări axononietrice de corpuri geometrice, denumite *Proun* (proiect pentru confirmarea noului). Acestea sunt modele ale unei noi arhitecturi, noi reprezentări spaţiale şi geometrice, „anteproiecte ale unei viitoare, relaţii între spaţiu, volum şi construcţie" 41. Proun, spunea El Lissitzky, „are puterea de a crea scopuri"; el este un generator al arhitecturii.

Viziunile arhitecturale sunt confruntate, şi deseori generate, de schimbările aduse de Revoluţia din Octombrie. Idei şi experimente cu totul originale şi extrem de variate în teatru, cinematografie, arta publicitară etc. au avut ca reper fundamental noile exigenţe politice, sociale şi culturale. Căutările formale capătă, în acest context, şi un pronunţat caracter propagandistic. Formele geometrice simple (sfera, piramida, cubul), îmbinate cu

dinamismul verticalelor, al diagonaleloretc., se constituie într-un repertoriu formal cu dublă semnificaţie: pe de o parte, simbolismul său este pus în slujba noilor exigenţe politice, iar pe de alta, devine un domeniu de investigare a legilor compoziţionale interne. Ilya Golossov, reprezentantul curentului denumit „simbolism romantic”, face o distincţie clară între masă şi formă: în timp ce *masa* „una dintre cele mai simple forme spaţiale”, tinde spre obiectivare, fiind eliberată de orice subiectivism intern specific arhitecturii, *forma* exprimă ideea arhitecturală a funcţiunii. Orice construcţie ar putea îi deci privită în raport cu spaţiul (prin masă) sau cu funcţiunea (prin formă).

Întreaga mişcare arhitecturală a avangardei sovietice a urmat două tendinţe suficient de clar conturate: pe de o parte, *raţionalismul*, (numit, uneori formalism), iar pe de alta, *constructivismul*. Fiecare curent urmărea determinarea unor parametri obiectivi ai procesului de creaţie arhitecturală: primii s-au îndreptat spre verificarea formei prin intermediul legilor percepţiei umane, ceilalţi, spre adecvarea funcţiunii faţă de construcţie şi faţă de metodele de realizare, amândouă curentele având însă strânse legături şi numeroase puncte de contact cu cercetările din lingvistică ale Şcolii formaliste ruse.

Tezele fundamentale ale raţionalismului au fost expuse, în 1919, de Nicolai Ladovski, teoreticianul curentului, şi apoi reformulate în „Programul de lucru al grupei arhitecţilor” din închuk42; spaţiul, forma şi construcţia erau considerate, în ordine, elementele principale ale arhitecturii. Ideile raţionalismului sovietic subliniau diferenţa dintre cei doi poli ai procesului creator: *abstract* (gândirea, cu valoare universală) şi *concret* (momentul particular al realizării), ca o dialectică de tip nou, ne-formală, care conţinea însă riscul separării arbitrare între arhitectura considerată ca „artă” şi arhitectura considerată ca „tehnică” 43.

Aspiraţia raţionaliştilor era de a crea o metodă de proiectare, bazată pe experimentare, aptă să stabilească

relaţiile dintre legile fizice ale spaţiului şi modul şi calitatea percepţiei. Obiectul de studiu era deci reprezentarea unui proiect ca spaţialitate dată, precum şi percepţia sa. Recursul la mijloacele raţionale (pe baza observaţiilor psihofiziologice) nu însemna referirea la o conştiinţă estetică, ci încrederea în experimentul material asupra „legilor obiective care se află la baza construcţiei formei arhitecturale" 44.

Ideile arhitecturii constructiviste au urmat linia trasată, încă înainte de revoluţie, de Vladimir Tatlin şi Alexandr Rodcenko, în direcţia expresivităţii estetice a materialului şi a construcţiei în întregul ei, conturată apoi de poziţiile productivismului, orientând programatic constructivismului spre scopurile utilitare ale arhitecturii, spre configurarea noului. mediu de viaţă. Constructivismul timpuriu – ale cărui principii fuseseră expuse, în 1922, d, e Alexandr Vesnin în al său *Credo* – îşi propunea organizarea realităţii prin intermediul *obiectelor* din lumea industrială, ca elemente modelatoare ale conştiinţei umane45.

Dar fundamentarea teoretică a constructivismului a fost făcută de Moisei Ginsburg. Tezele constructiviştilor, care vor fi explicitate în *Stil i epocha* (Stilul şi epoca), aveau la bază acel idol al noii lumi, care era maşina. Se urmărea preluarea „lecţiei" organizării şi structurării acesteia, a utilizării materialului, a logicii şi puterii sale de sugestie. În modelarea construcţiei, importantă era, pentru Ginsburg, exprimarea energiei, a „vieţii organice interne", dinamismul său, echilibrarea tensiunilor, a formei generate de mişcare. Intervenţia structurală capătă în acest fel o expresie artistică proprie; dinamismul şi tensiunile formale conferă acesteia o valoare estetică autonomă şi totodată dependentă de construcţie.

Ambele curente, trecând peste serioasele divergenţe de opinii, şi-au adus contribuţia la o experienţă didactică, similară şi de egală importanţă cu a Bauhaus-ului, dar cu o rezonanţă internaţională mai mică, în cadrul „Atelierelor de învăţământ superior pentru artă şi tehnică" (Vhutemas) din Moscova 46.

BAUHAUS. Bauhaus-ul a luat fiinţă în 1919 sub imperativul intenţiei iniţiale a lui Walter Gropius de a grupa „într-o unitate întreaga creaţie artistică”, de a „reunifica disciplinele artistico-manuale… ca părţi componente, inseparabile, ale unei noi arhitecturi”. Ideea lui Gropius a suferit pe parcurs modificări şi schimbări de optică, nu numai din partea sa, dar mai ales din partea directorilor care i-au urmat – Hannes Meyer şi Ludwig Mieş van der Rohe.

Diferenţa dintre noul tip de învăţământ şi cel academic era esenţială. Pregătirea studenţilor nu se baza, ca până atunci, pe studiul ordinelor clasice şi a unor rigide formule compoziţionale, ci pornea de la studiul formei şi a materialului, pentru a ajunge la configurarea obiectului, eliberată de orice predeterminare formală sau conceptuală. „Bauhaus-ul, în rigida sa raţionalitate, spunea G.C. Argan, vrea să creeze condiţiile unei arte fără inspiraţie, care să nu deformeze poetic realitatea noţiunii, ci să formeze în mod constructiv o nouă realitate” cu.

Propunându-şi să atingă, simbolul cristalin” al unei viitoare arhitecturi, ca un corolar al tuturor artelor, Gropius a ştiut să catalizeze şi să echilibreze tendinţele artistice extrem de diverse ale celor chemaţi la Bauhaus: Lionnel Feininger, Paul Klee, Oscar Schlemmer, Wassily Kandinsky, J. Itten (adevăratul protagonist al perioadei 1919 – 1922), apoi L. Moholy-Nagy sau foştii elevi ai şcolii, Joseph Albers şi Marcel Breuer. Rolul artiştilor a fost de primă importanţă, atât la stabilirea programelor, cât şi la elaborarea metodelor didactice. Din acest punct de vedere, Bauhaus-ul a fost, într-adevăr, „o şcoală cu o viziune anticipatoare extraordinară” ”8.

La Bauhaus s-a stabilit o nouă metodă pedagogică, bazată pe munca în grup, care îşi propunea să includă, în mod progresiv, artizanatul în industrie, de a-i recupera valorile vechii tradiţii artistice şi de a-l integra în ciclul vieţii moderne. Această metodă didactică, spune L. Benevolo, aduce o schimbare fundamentală în cultura arhitecturală. Elementul formal nu mai este situat în sfera

independentă a experienţei individuale, ci este plasat în centrul activităţii de producţie. Scopul muncii artistice nu mai este de a inventa o formă, ci de a modifica, prin această forină, cursul vieţii cotidiene; ea are valoare în măsura în care acţionează asupra cadrului de viaţă al omului49.

În timp ce, până în 1922; orientarea generală a fost aceea de a stabili un raport judicios, între *artă şi meserie*, cea de a doua perioadă a activităţii s-a desfăşurat sub deviza *Arta şi tehnica – o nouă unitate* I i Schimbarea a avut loc sub presiunea unor puternice frământări interne, de care nu a fost străin nici T. van. Doesburg, prin seria de conferinţe care au urmărit difuzarea principiilor neoplastice; J. Itten, al cărui curs preliminar se baza pe principiile „purei vizibilităţi" şi ale unor idei de filosofic orientală, a fost înlocuit cu Joseph Albers şi apoi cu L. Moholy-Nagy, care preconiza transformarea cursului într-o cercetare formală mai directă.

În *Idee und Aufbau* (Idee şi constituire), W. Gropius trasează noua orientare a Bauhausului; apare formulată, cu deosebită claritate, viziunea largă, integratoare, asupra lumii căreia îi este subordonată pregătirea din şcoală. Este accentuat acum rolul pregătirii creatoare a ucenicilor pentru munca industrială, ca mijloc didactic de formare a proiectanţilor moderni (designer!), capabili de a imprima producţiei industriale o clară orientare formală.

W. Gropius nu urmărea să tranşeze polemica din Deutscher Werkbund, dintre artizanat şi industrie, în favoarea unuia dintre domenii, deşi a fost adeptul, fără rezerve, al elaborării unor obiecte-tip sau a locuinţelor-tip şi, implicit, al standardizării; el a depus eforturi permanente pentru realizarea unei concilieri. Fiecare dintre aceste activităţi este, în viziunea sa, spirituală şi manuală. Reducerea forţată a iniţiativei personale, datorată diviziunii muncii din procesele industriale, nu poate fi anihilată numai prin cunoaşterea întregului proces tehnologic, ci şi prin lucrul colectiv.

Scopul final al Bauhaus-ului – arhitectura – s-a

concretizat abia odată cu venirea la conducerea şcolii a lui Hannes Meyer. Acesta a adus în ambianţa Bauhaus-ului nu numai convingerile sale ideologice de stânga, dar şi ideile „noii obiectivităţi" ale grupului elveţian de avangardă ABC50, la care aderase în 1925. Nemaifiind animat, ca şi Gropius, de aspiraţia spre o arhitectură care încununează toate artele, el a axat efectiv întregul program al şcolii pe arhitectură51. Metoda didactică s-a orientat spre rezolvarea unor teme reale, obţinute de la diverşi beneficiari; lucrul se făcea în colective complexe, „brigăzi verticale", alcătuite din studenţi din diferiţi ani de studiu.

Arta nu mai intra acum în sfera de preocupări a Bauhaus-ului; şcoala devenea un „fenomen social", cum afirma Meyer în *Bauhaus und*, *Gesellschaft* (Bauhaus şi societate). Pentru arhitectură, care înseamnă, de fapt, chiar „modelarea vieţii", arta reprezintă doar „ordonare"; fiind condiţionată social, impersonal deci, arhitectura nu poate fi decât obiectivă, iar arhitectul devine un „specialist al organizării" unor domenii diferite de activitate. Urmărind aceste principii, unitatea interioară a programului de învăţământ, aşa cum o instaurase Gropius, a fost desfiinţată. Practica de atelier, ca şi cea direct productivă, era însoţită de noi cursuri, în timp ce pictura îşi câştiga autonomia, devenind un curs liber, fiind astfel exclusă din procesul de formare al arhitectului 52.

Ultimii ani de existenţă ai Bauhaus-ului (1930 – 33), până la închiderea sa de către naziști, s-au desfăşurat sub conducerea lui Mies van der Rohe. Secţia de arhitectură şi decoraţii (elementul central al şcolii) va pune în evidenţă unitatea dintre spaţiu şi amenajarea sa, material, culoare. Între elementele de amenajare (produse mai mult sau mai puţin industrial) şi definirea arhitecturală a spaţiului sunt căutate relaţii precise, de tip univoc, în acest caz, arhitectura capătă o anumită logică internă, care nu poate fi extinsă în mod mecanic în orice situaţie53. Abia acum, în pragul desfiinţării Bauhaus-ului ca instituţie, a fost posibil ca studenţii să realizeze în mod efectiv proiecte de arhitectură ce aveau caracteristicile de exactitate tehnică

şi de studiu tipologic, care sunt, de obicei, asociate întregii concepţii didactice a Bauhaus-ului.

IDEEA ARHITECTURII ORGANICE. Europa a luat cunoştinţă (cu foarte puţine excepţii) de opera lui Frank Lloyd Wright prin intermediul expoziţiei berlineze din 1910. Wright era, la acea dată, un arhitect matur, cu multe realizări de o realitate excepţională şi o concepţie foarte clară cu privire la arhitectura organică, care, aşa cum spunea B. Zevi, „era o idee ce se născuse pe pământ american" 54.

Împărtăşind, încă de la începutul carierei, ambiţia lui L. Sullivan – * sub a cărui îndrumare şi-a început cariera şi căruia i-a păstrat, toată viaţa, o adevărată veneraţie – de a crea o nouă arhitectură, nedepinzând de stilurile istorice, Wright se desparte de maestrul său atunci când se ridică deasupra determinismului concret al arhitecturii. Cu o psihologie de adevărat pionier american, Wright căuta noi surse pentru o arhitectură specific americană, afiliindu-se individualismului unui Thoreau sau naturalismului unui Jefferson, Emerson şi Dewey55. La baza gândirii lui Wright se află valoarea morală a personalităţii umane şg pe plan social, un fel de democraţie naturală, foarte diferită de democraţia istorică europeană 58

El identifică o imaginară societate. *organicei* aflată în comuniune totală cil natura. Unei astfel.de societăţi organice, în care fiecare individ îşi poate afirma iniţiativa şi personalitatea, în acord firesc cu „marea natură", în totalitatea ei, va trebui să-i corespundă o arhitectură organică57. Aceasta îşi afirmă independenţa faţă. de orice constrângere, de oriunde ar veni ea: „Arhitectura organică inqlude toate materialele, acceptă toate formele, astfel încât acestea să devină naturaleprin prisma scopului şi să respecte mediul" 58. Principiile dezvoltate în cunoscutele sale *prairies houses* (domeniul principal al activităţii până în 1910) vor: constitui, prin generalizare" principiile arhitecturii organice.

Arhitectura trebuie să-şi tragă seva din natură, din esenţa acesteia, dip înţelegerea legitaţilor firii, căci, spune

Wright, „natura este adevărata şcoală a arhitecturii”. Arta arhitecturii este opusă intelectualismului compoziţiei şi reprezentării, fiind gândită, în schimb, că o creştere şi organizare de forme vitale. De aceea, construcţia este gândită la Wright ca o formă plastică; ea nu este un simplu schelet portant pe care trebuie să se dezvolte forma. Arhitectul va trebui, prin urmare, să aibă simţul „calităţii organice” în toate etapele proiectării: de la „creşterea organică” a construcţiei din mediu la organicitatea spaţială a interiorului în sine, a acestuia cu exteriorul, până la folosirea „organică” a oricărui material pus în operă.

Într-o asemenea concepţie – alcătuită nu din canoane sau formule şi soluţii aplicabile oriunde, ci mai curând din indicaţii complexe şi nedefinite – în care raportarea la natură este totală, nu-şi are loc nicio regulă clasicistă. Wright a fost, de altfel, un duşman declarat al arhitecturii europene; l-a atras doar goticul, căci acesta a manifestat aceeaşi afinitate pentru caracterul organic al formei ca şi arhitectura sa. Arhitectura adevărată, care era, pentru Wright, în acelaşi timp şi bună şi frumoasă, trebuie să fie la fel de vie precum fenomenele naturale. De aceea, a stabili nişte tipare formale înseamnă a nega însăşi esenţa arhitecturii. Pentru Wright nu contează „stilul”, în accepţiunea sa academică, ci doar stilul ca „rezultat natural al integrităţii artistice”.

Este interesant de remarcat că primul său eseu, *Arts and, Craft of the Machine* („Arta şi măiestria maşinii) (1901), se referă, într-o concepţie nouă, la rolul maşinii pentru arhitect. El nu respinge contribuţia maşinii la făurirea unei hol civilizaţii, aşa cum făcuseră W. Morris sau J. Ruskin, dar nici nu-şi pune problema producţiei de serie sau a noilor responsabilităţi culturale care ar decurge de aici. Atât industria, cât şi maşina îl interesează ca mijloace de a reduce dezacordul dintre materie şi ideea arhitecturală; maşina nu este un scop în sine şi niciun mit care nu şi-ar avea locul într-o lume integrată total naturii.

F. L. Wright a influenţat hotărâtor, în multe privinţe, întreaga gândire a arhitecturii primelor decenii ale

secolului nostru. În disputa cu promotorii arhitecturii moderne europene, Wright ajunge să-şi identifice propriile principii cu acelea ale noii arhitecturi. Autoregenerarea arhitecturii, privită ca o veşnică adaptare la necesităţile timpului, face ca limbajul organic al acesteia să fie, totodată, şi limbajul noului. Unul dintre idealurile fundamentale ale arhitecturii moderne îşi găseşte astfel, prin gândirea lui Wright, întruchiparea sa cea mai desăvârşită.

ARHITECTURA – PURA CREAŢIE A SPIRITULUI. Le Corbusier a fost, probabil, cel mai cunoscut arhitect al primei jumătăţi a secolului, o figură legendară chiar. Pictor, sculptor, arhitect de mare talent, un desăvârşit plastician, Le Corbusier a avut şi acele calităţi care i-au permis să devină un polemist de temut, un teoretician incisiv, cu o mare percutanţă şi forţa în exprimarea ideilor. Giulio Carlo Argan a subliniat diferenţa de fond care separă raţionalismul lui W. Gropius de cel al lui Le Corbusier: „Le Corbusier concepe spiritul raţional ca un sistem şi trasează mari planuri, care ar trebui să elimine orice problemă; Gropius concepe spiritul raţional ca o metodă care permite localizarea şi rezolvarea problemelor pe care viaţa le pune neîncetat” 59

Cea dintâi carte a lui, *Vers une architecture* (Spre o arhitectură), apărută în 1923, a fost unul dintre cele mai influente manifeste ale noii arhitecturi. Ea este alcătuită dintr-o serie de eseuri (publicate anterior în revista „Esprit Nouveau”) care se limitează la câteva probleme, grupate în jurul a două mari teme: tradiţia clasică (marcată de moştenirea academică preluată prin intermediul lui Guadet, Choisy şi Perret) şi tema maşinistă a epocii contemporane (în care sunt prezente şi ecouri ale futurismului). Intenţia lui Le Corbusier nu era de a demonstra contradicţia dintre mecanic şi clasic, ci de a stabili o analogie; amândouă temele au ca punct comun selecţia aplicată pentru a defini un standard, evitând accidentele din calea tipului 60. Cele două teme se identifică, Partenonul devenind o „maşină de emoţionat”.

Aspiraţia spre limpezimea şi claritatea spiritului clasic, spre valenţele sale eterne, îl conduc la definirea unui limbaj universal, aflat în directă legătură cu experienţa sa purist ă 61.

Limbajul stabilit aprioric de Le Corbusier este cel geometric. Arhitectul va trebui, prin urmare, să folosească acele elemente geometrice care se vor adresa direct simţurilor, impresionându-le şi satisfăcându-le totodată: sfera, cubul, cilindrul, orizontala, verticala, oblica. Acestea, spunea Le Corbusier, sunt „forme frumoase, cele mai frumoase forme". Arhitectura aparţine domeniului plastic, ea este „dincolo de funcţiune şi independentă de problemele de construcţie". De aici decurge celebra sa definiţie: „Arhitectura este jocul savant, corect şi magnific al volumelor grupate sub lumină".

Sistemul său plastic este alcătuit din volum, din suprafaţă şi din plan, a căror relaţie de interdependenţă este astfel stabilită: „Volumul şi suprafaţa sunt elementele prin care se manifestă arhitectură. Volumul şi suprafaţă sunt determinate de plan. Planul este generatorul". Formele şi volumele simple presupun însă, aşa cum au observat atât Oud, cât şi Gropius, o atenţie specială acordată în primul rând compoziţiei. Ele sunt verificate de Le Corbusier cu instrumentul matematic al traseelor regulatoare. Printr-un studiu îndelung aprofundat, urmărind armonizarea operei arhitecturale cu scara umană, va ajunge, în anii '40, la definirea complexului sistem al *modutorului*. *An* momentul plastic al creaţiei, afirma Le Corbusier, acţionează numai talentul: „raporturi, ritmuri, proporţii, condiţii ale emoţiei, maşină de emoţionat". Arhitectura îşi cucereşte astfel autonomia, este *pură creaţie a spiritului*, fiind determinată numai prin calităţile creatoare ale intelectului: „A formula cu claritate, a anima opera cu o unitate, a-i da un caracter".

Le Corbusier încerca să pună la baza teoriei sale estetice şi arhitecturale un nou umanism, întemeiat pe caracteristicile societăţii. şi civilizaţiei industriale. Lecţia maşinii (fie ea pachebot, avion sau automobil), dedusă de

Le Corbusier, este aceea de a pune problema în mod corect şi contemporan. Un nou „stil” se va afirma graţie maşinii, a tipului, a selecţiei şi, deci, a standardului. Aceste probleme sunt, în *epoca maşinistă*, o. condiţie indispensabilă armoniei şi, frumuseţii noului spirit al epocii. Mai mult chiar, spunea el, ele contribuie la afirmarea spiritului acesteia: „Lucrul în serie impune căutarea standardelor. Standardul duce la perfecţiune”.

Punând rodul gândirii sale, cu mare generozitate, în scopul unei lumi mai umane, Le Corbusier ajunge la una dintre marile sale simplificări: ideea omului-tip, omul nevoilor standard. Acţionând pentru satisfacerea necesităţilor. general-valabile, nediferenţiate, pe care le considera „constante omeneşti”, el a întruchipat un prototip uman, „care este ca un fiu al omului”. Aceasta. idee nu fusese formulată nici în ambianţa Deutscher Werkbundului, nici de gândirea lui Gropius, contrasţând ctţ al ăţ mai mult cu individualismul personalităţii umane pe care şi-a clădit Wright teoria.

Locuinţa a fost, poate, domeniul căruia Le Corbusier i-a consacrat cele mai multe studii şi proiecte, la fel cum au făcut toţi arhitecţii primelor decenii ale secoluluilocuinţa era un program care trebuia pus pe baze noi, so3 f;

lide, fiind o necesitate de cea mai mare stringenţă. Locuinţa era privită ca o *maşină de locuit*. Introducând acest termen, Le Corbusier a contribuit la mutaţia profundă din gândirea arhitecturală; maşina de locuit presupunea studierea, pe baze ştiinţifice, a funcţiunilor adecvate vieţii moderne, elaborarea de prototipuri standardizate şi trecerea la industrializarea lor. Dar locuinţa, adaugă imediat Le Corbusier, nu este doar o *maşină* (aşa cum s-a afir –, mat deseori de către detractorii săi). Arhitectul este prezent oriunde este vorba de nevoile umane, „ocupându-se de locuinţa noastră, de liniştea noastră, de inima noastră. Confort şi proporţie, Raţiune şi estetică. Maşină şi. plastică. Calm şi frumuseţe” 62.

În 1926, Le Corbusier rezuma, împreună cu Pierre

Jeanneret, câteva idei privind noua arhitectură, apărute şi cristalizate în anii anteriori: structură independentă („pilotis”), plan liber, faţadă liberă, fereastră pe toată lungimea faţadei, acoperiş-grădină. Este cu totul evident caracterul restrictiv, chiar elementar, al acestor propuneri. Dar, în acelaşi timp, *Cele cinci puncte ale unei noi arhitecturi* au un caracter revoluţionar; acestea nu ne spun dacă arhitectura trebuie să fie subiectivă sau obiectivă, imanentă sau transcendentă. Textul elimină orice referire culturalistă sau filosofică, atât de prezente, până atunci, în orice program artistic; el reflectă, în mod raţional, repercusiunile pe plan estetic ale condiţiilor tehnice de construcţie 63!

„Sistemul raţional” al lui Le Corbùsipr este extins, coerent şi riguros, ca la niciun alt arhitect al perioadei, asupra întregului mediu al vieţii umane, de la obiectele de larg consum până la oraş. În 1922 prezentase deja un *Studiu, pentru un oraş de 3 milioane de locuitori*, în care totul era gândit unitar, de la planul 6 – rasului până la celula-tip a locuinţei: „În ceea ce priveşte actul de creaţie, spunea el, arhitectul şi urbanistul constituie o unitate” 64.

„A CONSTRUI”. Pentru Ludwing Mies van der Rohe, poate mai mult decât pentru oricare altul, sensul cuvântului „arhitectură” se degradase ca urmare a unei înţelegeri superficiale. Căci arhitectura, afirma el, ca expresie a timpului, este „vie, schimbătoare, nouă”; nu poate exista, deci, problema specială a formei, deoarece formalismul, închistarea într-o regulă formală, ar fi o manifestare potrivnică vieţii. Forma „adevărată” decurge numai din *prezent*, iar exprimarea ei este posibilă doar prin actul de „a construi”. În viziunea sa, numai perfecta aderenţă a sistemului productiv la posibilităţile momentului poate garanta că „reducţionismul” formal preconizat de el nu va deveni un nou stil: „Vrem să eliberăm activitatea constructivă de speculaţia estetică. Vrem să facem ca actul de a construi să însemne într-adevăr şi numai a construi”, afirma el în eseul *Bauen*, scris în 1923, în timp ce studia dimensiunile optime ale unui tip

nou de cărămidă65. Problema esenţială a arhitecturii era, în acest caz, modificarea radicală a activităţii constructive, prin industrializare şi prin folosirea unor noi materiale.

Privind forma în sine doar în măsura în care aceasta va.fi acceptată de către viaţă, pentru a deveni arhitectură „adevărată", Mies van der Rohe sublinia că problema esenţială, dintotdeauna, a arhitecturii este valoarea. Epoca nouă este un „dat" care trebuie acceptat ca atare, „ea nu este nici mai bună, nici mai rea decât orice altă epocă"; ea este „indiferentă la valori". Dar ceea ce dă „sens şi îndreptăţire" epocii sunt tocmai problemele spiritului. Arhitectura se va exprima, în acest cadru, prin *valoarea* sa doar atunci când se va ridica peste condiţionările materiale ale epocii, aşa cum afirma, în 1950, în eseul Architecture *and*, *Technology* (Arhitectură şi tehnologie): „Acolo unde tehnologia îşi atinge 38

menirea ei reală, ea transcende în arhitectură".

FUNCŢIUNE ŞI FORMĂ. Elaborarea noului limbaj formal al arhitecturii a fost însoţită de fundamentarea teoretică a întregului proces creator; s-a putut ajunge astfel la definirea modernităţii arhitecturii dincolo de programul său estetic. Încercările lui L. Sullivan sau ale lui H. Muthesius de cercetare şi analiză a potenţialului expresiv al funcţiunii au fost reluate şi aprofundate în anii '20, având drept scop stabilirea unei baze teoretice cu caracter generalizator.

În numele unei necesare obiectivări a întregului proces creator, funcţiunea, ca esenţă a obiectului arhitectural, capătă rolul decisiv în determinarea formală. Adepţii „noii obiectivităţi" (Neue Sachlichkeit) se vor referi la funcţiune, excluzând sensurile sale estetice". Pentru Karel Teige, unul dintre cei mai importanţi critici ai acelor ani, funcţiunea se concretiza prin potenţarea expresivă a construcţiei, de pe o poziţie apropiată de cea a constructiviştilor sovietici.

Pentru H. Meyer funcţiunea nu este atât un concept care defineşte caracteristicile tehnice ale obiectului, cât un mod de a orienta producţia arhitecturală spre o utilitate de

tip social. Prin „radiografierea” analitică a realităţii sociale sunt deduse anumite indicaţii formale, cărora le este asigurată astfel determinarea „ştiinţifică”, în timp ce arta este exclusă complet din domeniul arhitecturii: „Orice viaţă este funcţiune, prin urmare neartistică”, afirma el în eseul *Bauen*.

Poziţia mai nuanţată a lui W. Gropius se identifică, în mare măsură, cu metoda pedagogică a Bauhaus-ului, ale cărei *Principii ele producţie* sunt indisolubil legate de cercetarea formală. Pentru Gropius, ca şi pentru L. Mies van der Rohe67, importantă era definirea esenţei obiectului; numai aceasta îi poate satisface în întregime scopul, adică să-şi „îndeplinească prâètic funcţiunile, să fie trainic, ieftin şi frumos”. Aspectele funcţionale, tehnice, economice şi estetice capătă, în viziunea lui Gropius, importanţă egală în definirea formei unui obiect.

În dezbaterea asupra procesului de generare a formei, Hugo Häring s-a situat pe o poziţie singulară, expusă în articolul său fundamental, *Wege zur Form* (Drumuri către formă). În încercarea de a pune de acord cele două componente ale oricărei configurări exigenţele faţă de funcţionalitate, din care rezultă formele funcţionale, obiective în esenţa lor, şi exigenţele faţă de expresie, care conduc la forme subiective – H. Häring consideră că arhitectura trebuie să se îndrepte spre acele forme care, fiind funcţionale, trebuie să fie, totodată, în concordanţă cu „sensul vieţii, al mişcării, al naturii, căci drumul spre o formă funcţională este şi drumul către natural”. Apare astfel ideea formei *organice*, având sensul creşterii organice, naturale, din însăşi funcţiunea respectivă. De pe această poziţie, H. Häring s-a opus apriorismului formal al lui Le Corbusier, fără a respinge însă posibilitatea ca, uneori, formele geometrice să fie şi forme organice.

Preocupările teoretice ale lui Alvar Aalto nu s-au îndreptat spre modul de configurare a obiectului arhitectural, ci spre o înţelegere mai Largă a *funcţiunii*. El aprecia că încercările de până atunci s-au orientat cu

precădere spre aspectele tehnice ale funcţiunii, neglijându-se cerinţele pur umane, care scapă cu uşurinţă privirii noastre „raţionale” şi, prin urmare, nu pot fi definite cu precizie., A. Aalto considera că tocmai aceste cerinţe psihice sau fiziologice, greu sau imposibil de cuantificat, sunt cele care, în fond, determină caracterul uman al arhitecturii. Iar aceasta va rămâne, ca şi până acum, o artă, rod al intuiţiei arhitectului.

Odată cu A., Aalto se pune din nou în discuţie, dintr-o perspectivă nouă, posibilitatea definirii obiective a *esenţei* creaţiei arhitecturale, ca şi aceëa a determinării raţionale a formei derivând automat din funcţiune. În măsura în care a fost înţeleasă şi aplicată în mod dogmatic, limitele arhitecturii funcţionaliste ne apar cu toată claritatea. De altfel, funcţionalismul nu este operativ decât „atunci când complexitatea problemelor puse este restrânsă, în favoarea unei concepţii parţiale”, dar univoce” 68, situaţie care, în general, nu poate fi transpusă în arhitectură, unde condiţionările formei sunt foarte numeroase. De aceea, esenţa lucrurilor a fost considerată, întotdeauna, doar parţial: utilitatea practică, sistemul constructiv sau expresivitatea materialului.

În arhitectură, esenţa unui lucru nu poate fi determinată în mod obiectiv. Important rămâne însă faptul că toate încercările făcute în acest sens au dus la clarificarea şi aprofundarea noţiunilor de funcţiune şi esenţă, contribuind la o nouă înţelegere a acestora. Mai mult chiar, s-a ajuns la un nou mod de reprezentare a funcţiunii, printr-o expresie formală modernă, care, de multe ori, a fost identificată cu însăşi funcţiunea. În munca arhitectului există întotdeauna o preorientare spre anumite opţiuni formale, fapt care constituie, în fond, o alegere de tip artistic, aşa cum intuise, cu mai bine de un secol în urmă, Karl Friedrich Schinkel: „reprezentarea cea mai posibilă a idealului funcţional determină valoarea. artistică a unei opere arhitecturale” 69.

INTERNAŢIONALISMUL. Pe la mijlocul deceniului al treilea a prins consistenţă convingerea că a avut loc. O

transformare ireversibilă a arhitecturii, transformare care nu privea doar grupaţi de avangardă sau arhitecţi izolaţi, ci cuprindea o sferă mult mai largă de interes 70. Convergenţa multor idqi şi principii, ca şi un limbaj formal unitar, în linii mari, a apropiaţ arhitectura modernă de una dintre finalităţile sale principale: internaţionalismul.

În 1925 W. Gropius inaugura celebra serie „Bauhausbücher" cu un volum de fotografii după realizări recente, „alese după anumite criterii", intitulat *Internaţionale Architektur* (Arhitectura internaţională); acestui volum i-au urmat numeroase altele71, în care arhitectura modernă nu mai era prezentată ca un ideal de atins în viitor, ci ca pe un fapt deja realizat într-o anumită măsură. Până la sfârşitul deceniului s-a scris, de altfel, aproape tot ce este mai semnificativ pentru definirea principiilor teoretice ale noii arhitecturi. Un alt fapt demonstrează aceeaşi schimbare importantă: revistele de avangardă – „Esprit Nouveau", „De Stiji", „ABC" – îşi încetează apariţia, iar locul lor este luat de alte reviste, orientate cu preponderenţă (dacă nu exclusiv) spre problemele noi ale arhitecturii: „Die Form" (organ al Deutscher Werkbundului), „Das Neue Frankfurt", „L'Architecture d'aujourd'hui", „Casabella" etc.

Pentru W. Gropius, modelarea formei decurgând din funcţiune era caracteristica fundamentală a noii arhitecturi, care, eliberându-se de inevitabila limitare a individualului, se ridică la rangul de lucru cu *valabilitate obiectivă* şi, prin aceasta, capătă un grad sporit de universalitate. Arhitectura va fi internaţională, spunea Gropius, în măsura în care reflectă în cel mai înalt grad aspiraţia generală a epocii; arhitecturava rămâne însă, adaugă el, întotdeauna, atât naţională, cât şi individuală. H. Meyer priveşte într-un mod evident mai restrâns problemă internaţionalismului acesta este dat de construcţia „pură", în timp ce Ludwig Ţlibersheimer vedea caracteristica primordială în echilibrul stabilit între factorii funcţionali, constructivi şi estetici72 eter

Din. dorinţa de a conferi Un cadru organizat de

manifestare a unităţii – mai mult sau mai puţin reale – arhitecturii noi, în 1928 au luat fiinţă Congresele Internaţionale de Arhitectură Modernă (CIAM). Primul congres a fost f găzduit de Hélène de Mandrot la castelul său din localitatea elveţiană La Saraz. Declaraţia finală a fost semnată de arhitecţi din Franţa, Germania, Elveţia, Olanda, Italia, Spania, Australia şi Belgia.

Marile probleme asupra cărora s-au concentrat discuţiile (şi care vor fi materializate în capitolele separate ale documentului final) – economia, urbanismul, rolul opiniei publice, arhitectura şi relaţiile sale cu statul – au pus în evidenţă aspectele cele mai importante, dar şi cele mai generale, „internaţionale", care privesc arhitectura în raport cu cerinţele vieţii contemporane. Primulcongres a demonstrat – nu fără a fi teatrul unor dispute deseori aprige între participanţi73 – că pot fi stabilite anumite repere fundamentale pe care să fie edificată o arhitectură ce aspira spre universalitate.

UTOPIE ŞI ARHITECTURĂ. Arhitectura primei jumătăţi a secolului nostru nu s-a rezumat la a gândi şi a proiecta obiecte izolate, ci a cucerit integrai, atât conceptual, cât şi practic, spaţiul vital al umanităţii. Într-adevăr, arhitectul şi-a asumat rolul demiurgic al proiectării întregului mediu înconjurător, în totalitatea sa, de la cel mai mic şi mai neînsemnat obiect de utilitate curentă până la marile sistematizări teritoriale; şi-a asumat, de multe ori, responsabilitatea de a-şi impune gândirea asupra proiectării unitare, autoritare, a cadrului construit. În acel entuziast elan de cucerire a noi teritorii pentru exercitarea profesiunii, într-o lume a interdependenţelor, a tehnologiei tot mai avansate, a vieţii sociale în permanentă înnoire, arhitecţii primei jumătăţi a secolului au crezut în posibilitatea schimbării lumii prin arhitectură. „Arhitectură sau revoluţie" erau termenii în care gândea Le Corbusier, încredinţat fiind de puterea miraculoasă a modelarii fiinţei şi societăţii umane prin intermediul arhitecturii. Se stabilea o dialectică nouă, profund umană, între prezentul pentru care se construia şi viitorul care ar fi putut fi;

proiectat integral, destinat fie. unei utopice; societăţi organice, fie unei nu mai puţin utopice societăţi „maşiniste”.

Această lărgire imensă a domeniului de activitate a dus la modificarea profesiunii înseşi. O dată ce arhitectura a ajuns să fie, după cum spunea A. Aalto, un fenomen sintetic ce cuprinde practic toate sferele activităţii umane”, arhitectul va trebui să opereze, cu parametri inexistenţi în tradiţionalul său domeniu. Arhitectul devine *coordonator* al modelării spaţiului uman, el este un *organizator* al colectivului larg de specialişti. O puternică aspiraţie spre universalismul de tip renascentist, de cuprindere a tuturor problemelor care privesc omul, a impus o nouă formă de pregătire a profesioniştilor şi, în acelaşi timp, o nouă relaţie cu societatea.

Eliberată programatic de orice reminiscenţă a trecutului, arhitectura şi-a creat şi dezvoltat un limbaj formal cu totul nou, o *nonă lume a formelor*, de o libertate practic infinită, aşa cum se poate observa, cu multă uşurinţă, priţ vând evoluţia sa din ultima jumătate de veac. În măsura în oare dezideratele iniţiale nu au fost înţelese limitativ (devenind astfel dogme), posibilităţile; deschise personalităţii creatoare s-au dovedit a fi nelimitate.

Privind retrospectiv, este mai presus de orice îndoială că mişcarea ideilor din primele decenii ale secolului au pus întreaga arhitectură pe noi baze teoretice. Preocupată şi, de multe ori, chiar generată de prezentul imediat, dar. având o largă deschidere vizionară, prin amploarea sa, asupra viitoruluiteoria arhitec –, turji a oscilat permanent între realitate şi imaginar; între o realitate la modelarea căreia a aderat cu toată credinţa şi sinceritatea, dar u care a impus autoreglarea continuă a ideilor şi principiilor iniţiale, şi o lume imaginara generoasă, profund umană, care a alimentat dezvoltarea ulterioară a întregii arhitecturi şi a menţinut neştirbită încrederea în valorile umane supreme.

NICOLAE LASCU

NOTE

1 O excelentă analiză *a* cursului predat de Julien Guadet, *Éléments et Théories de F Architecture*, 1902, în contextul perioadei, se găseşte în Reyner Banham, *Theory and. Design in the First Machine Age*, Londră, 1962, pp. 14 – 22.

2 Giuseppe Samonà, „Introducere" la volumul: Otto Wagner, *Architecture moderne et autres écrits*, Bruxelles-Liège, f.a., pp. 5 – 6.

3 Ideile lui Lodoli ne-au fost transmise prin cele două relatări, ale lui Francesco Algarotti şi Andrea Memmo; fragmentele mai importante sunt cuprinse în *Arhitectura ca artă*, antologie de Nicolae Lascu şi Monica Mărgineanu-Cârstoiu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987, pp. 102 – 124.

4 „Observaţi o navă pe mare! Remarcaţi forma maiestuoasă pe care o are coca sa care taie apele; priviţi minunata sa curbură, trecerea lina între curbe şi plane, prova avansată, simetria şi bogăţia greementului, pânzele… Dacă am putea transpune în arhitectură responsabilitatea care le revine constructorilor noştri de nave, vom avea de îndată construcţiile adaptate nevoilor noastre şi ele vor fi superioare Partenonului…" „Dacă examinăm, la începutul cercetării marilor principii constructive, scheletele a numeroase, specii de animale, păsări, peşti şi insecte, nu suntem profund impresionaţi de diversitatea şi frumuseţea lor? Nu există nicio lege arbitrară de proporţionare şi nicio schemă formală fixă"; apud Jürgen Joedicke, *De la genèse du foncţionalisme*, „L'Architecture d'aujourd'hui", 1971, nr. 158, pp. 18 – 27.

5 „Definind frumuseţea prin promisiunea funcţiunii, acţiunea prin prezenţa funcţiunii şi forma prin expresia funcţiunii, nu exprim, în realitate, decât un adevăr unic; consider fazele pe care intenţia de a satisface toate condiţiile le face să străbată calea perfecţiunii drept entităţi definite"; apud Jürgen Joedicke, op. cit.

6 Jürgen Joedicke, op. cit.

7 Ibidem.

8 Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*.

Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, vol. II, p. 120.

9 „Arhitectura înseamnă luarea în considerare a întregului mediu fizic care înconjoară viaţa umană; nu putem să i ne sustragem atâta timp cât facem parte din civilizaţie, căci arhitectura este ansamblul modificărilor şi variaţiilor introduse pe suprafaţa terestră, pentru a răspunde necesităţilor umane, cu singura excepţie a deşertului propriu-zis”; fragment dintr-o conferinţă ţinută la Londra, *The Prospects of Architecture în Civilisation*; apud Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne*, Paris, 1980, vol. I, prefaţă.

10 în manifestul Succesiunii vieneze se spunea: „Ne adresăm vouă, tuturor, fără deosebire de situaţie şi avere. Nu cunoaştem nicio deosebire între «arta superioară» şi «arta inferioară», între arta pentru bogaţi şi arta pentru săraci. Arta este un bun general”; apud Werner Hofmann, op. cit., p. 125.

11 Iată ce scria, de exemplu, Emile Galle, şeful şcolii Art Nouveau de la Nancy: „Atât pentru obiectele de simplă utilitate, cât şi pentru cele de lux, simţul logicii în construcţie, în folosirea raţională a materialelor, instinctul practic al convenienţei şi confortului” ar fi determinante ale actului creator; fragment dintr-un articol publicat în „Revue des Arts Décoratifs”, 1900; apud Paul Constantin, *Arta 1900* în *România*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 15.

12 Bruno Zevi, *Storia delparchitettura moderna*, Torino, 1975, p. 59.

13 Aceste idei didactice erau aplicate în cadrul unor mici ateliere de tipografie, legătorie, ţesătorie, covoare, ceramică, email, metale preţioase cizelate, bijuterii; v. A.M. Hammacher, *Le monde de Henry van de Velde*, Anvers-Paris, 1967, p. 221. Odată cu prezentarea demisiei sale, H. van de Velde a avansat trei propuneri pentru succesorul său la conducerea şcolii; în ordine, aceste persoane au fost Gropius, Obrist şi Endell.

14 Benedetto Gravagnuoao, *Adolf Loos*: *îl linguaggio e la diferenza*, „Controspazio”, IX, 1977, nr. 3, pp. 44 – 50.

15 Adolf Loos, *Meine Bauschule*, 1913, în *Sämtliche Schriften*, Viena-München, 1962, pp. 322 – 325.

16 Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, *Milano*, *1979*, vol, 1, p. 78. Fapt semnificativ pentru starea de spirit de atunci a epocii, în acelaşi an 1907 P. Behrens a fost numit consilier artistic al firmei AEG, fiind recunoscut astfel vastul domeniu de activitate al arhitectului – de la ambalaje şi grafică publicitară până la ansambluri de hale industriale.

17 în 1861, cu ocazia expoziţiei de la Londra G. Semper scria celebrul său articol *Wissenschaft*, *Industrie und Kunst*, în care examina impactul dezvoltării industriei şi a produselor de larg consum asupra întregului domeniu al artelor aplicate şi arhitecturii.

18 H. Muthesius a funcţionat între 1896 – 1903 ca ataşat cultural al ambasadei germane de la Londra, tocmai cu scopul de a studia evoluţia engleză din domeniul artelor aplicate şi a arhitecturii domestice.

19 La dezbaterile din 1911, când Muthesius şi-a expus aceste teze, erau prezenţi nu numai câţiva dintre viitorii arhitecţi de frunte ai Germaniei postbelice (formaţi, de altfel, în climatul de la Werkbund) – W. Gropius, L. Mies van der Rohe, B. Taut –, ci şi mai tânărul Le Corbusier; v. Reyner Banham, op. cit., p. 72.

20 Teoreticianul neoclasicismului discuta, în Dictionnaire *historique*, problema „tipului" în raport cu cea a „modelului": „Cuvântul *tip* nu reprezintă atât imaginea unui lucru de copiat său de imitat perfect* cât ideea unui element care trebuie, el însuşi, să servească drept regulă modelului... *Modelul*, înţeles conform practicii artistice, este un obiect care trebuie repetat identic; tipul este, din contră, un obiect, după care oricine poate concepe opere care nu se vor asemăna-deloc între ele. Totul este dat cu precizie în model; totul este însă mai mult sau mai puţin vag în tip"; apud Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Milano, 1965, p. 76.

21 Theodor Lipps ajungea, în 1897, la concluzia că arhitectura este arta formării spaţiului abstract şi a

experienţei spaţiale; în acelaşi an, A. Schmmarsow afirma că arhitectura este „creatoare de spaţiu”; v. Cornells van de Yen, *Space în architecture*, Amsterdam, 1978* pp. 80: – 92.

22 Reyner Banham, op. cit., p. 140.

23 Cornells van de Ven, op. cit., p. 147.

24 Reyner Banham, op. cit., p. 141.

25 Cornells van de Ven, fop. cit., p”. 148.

26 Rudolf Schindler, *A Manifesto*, 1912; apud Tim & Charlotte. Benton, *Form and Function*, Londra, 1975, pp, 113 – 114.

27 „... de aceea trebuie să-mi învăţ eleyii să gândească tridimensional, în spaţiu. Puţini arhitecţi ştiu acest lucru”; Adolf Loos, *Meine Bauschule*, op. cit.

28 Manfredo Tafuri, *Teoria e storia dell’architettura*, Roma-Bari, 1976, p. 39.

29 Nikolaus Pevsner, *Storia delparchitettura europea*, Bari, 1966, p. 276.

30 Mesaggio a fost scris în aprilie 1914, cu ocazia primei expoziţii a grupului „Nuove Tendenze” din Milano, în cadrul căreia Sant’ Elia a expus multe dintre cunoscutele sale desene. Textul a fost apoi adaptat de Marinetti şi Cânţi şi publicat, două luni mai târziu, toi sub semnătura lui Sant’ Elia, drept Manifest „oficial” al arhitecturii futuriste, v. *Manifesto delparchitettura futurista*, republicat în „Controspazio”, III, 1971, nr. 4 – 5, pp. 18 – 20. *Mesajul* lui Sant’ Elia a fost elaborat simultan cu un altul, scris de Umberto Boccioni, rămas în manuscris şi descoperit abia în 1972; Marinetti. a preferat. Însă textul lui Sant’ Elia, pe care ba şi lansat cu acea ocazie pe orbita mişcării futuriste, v. Boccioni, *Architetţura futurista – manifesto*, în „Architectural Design”, 51, 1981, nr. 1 – 2, p., 18.

31 F. Borsi, G.K. König, *Aremtettura delpespressiottismo*, Genova-Paris, 1967, pp. 13 – 14.

32 „Astăzi nu este nimic de construit – spunea, în 1919, B. Taut, figura centrală a curentului – iar de construim câte ceva, o facem doar pentru a putea trăi...

Este mai bine că nu se poate construi, căci astfel lucrurile se pot maturiza... Suntem, deci, în mod. conştient, arhitecţi imaginari"; apud F. Borsi, G.K. König, op. cit., p. 18.

33 Unter den Flügeln einer grossen Baukunst, 1919, în Ulrich Conrads, *Programme und. Manifeste" zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin-Fränkfurt/M-Viena, 1964, pp. 41 – 42.

34 A se vedea lucrarea de referinţa a lui H.L.C. Jaffé, *De Stijl. 1917 – 1931*, The Dutch contribution to modern Art, Massachusetts-Londra, 1986.

35 Bruno Zevi, op. cit., p. 16.

36 H.L.C. Jaffé, op. cit., p. 276.

37 Hendrik Petrus Berlage insistase nu numai asupra eseptei spaţiale a arhitecturii, jei şi asupra relaţiilor acestuia, cu pereţii, ca elemente plane: „Mai presus de orice, peretele trebuie să fie arătatntid, în toată frumuseţea lui lisă... În felul acesta, pereţii îşi recapătă adevărata valoare, în sensul că rămân la natura lor de planuri".

33 în Bruno Zevi, *Poetica delparchitettura neoplastica*, Milano, 1952, p. 161, este publicată o scrisoare a lui Oud către B. Zevi, în care argumentează despărţirea sa de grupul de Stiji.

39 Reymer Banham, op. cit., p. 157.

40 „Pentru evoluţia unui stil arhitectural – afirma Oud – o casă bună (în sensul unei purităţii tehnice şi practice) este de mai mare importanţă decât o casa frumoasa"; v. H.L.C. Jaffé, *op., cât.*, p. 168.

41 S.O. Chan-Magomedov, *Pioniere der. sowjetischen Architektur*, Dresda, 1983, p. 63.

42 Institutul pentru cultura artistică (Închuk), care a funcţionat. Între 1920 – 1924, a fost un important centru de dezbatere a concepţiilor teoretice ale noilor curente din arta sovietică. Pentru programul amintit, v. S.O. Chan-Magomedov, op. cit., p. 590.

43 „Ideea arhitecturală – spunea în 1925 N. Dokuceaev, unul dintre asistenţii lui Ladovski la Vhutemas

– se compune din două momente fundamentale: un moment intelectual-abstract, caracterizat de capacitatea omului de a cuprinde cu privirea formele şi spaţiul, domeniu al arhitecturii considerată ca artă, şi un moment practic* îndreptat spre crearea unui obiect real, dominat de arhitectura considerată ca tehnică”; R. Micolini, G. Aceasta, V. Traticelli, *De Stijl*, *construttivismo*, *Bauhaus*, „Controspazio”, II, 1S70, nr. 4 – 5, pp. 28 – 34.

44 Ibidem.

45 Vesnin preia acea direcţie de cercetare de ia închuk, orientată spre teoria structurilor materiale ale lumii; Proun-urile lui El Lissitzky, viziunile arhitecturale ale lui Malevici sau „contrareliefurile” lui Tatlin făceau parte, cu toată diversitatea lor, din acelaşi gen de studii ale structurii obiectului. „Obiectul” nu era considerat din punctul de vedere al utilităţii sale, ci din acela al formei pure, al materialului, al masei, spaţiului, mişcării etc.; v. S. Bojko, II *Vehutemas*: *originalità e connessioni di un’esperienza didattica în URSS*, „Controspazio”, II, 1970, nr. 4 – 5, pp. 36 – 42. EI Lissitzky a difuzat în Occident teoria obiectului, prin revista „Vesşci/Gegenstand/Objet”, înfiinţată de el la Berlin, în 1922, împreună cu Ilya Ehrenburg.

46 v. S. Bojko, op. cit.; S.O. Chan-Magomedov, op. cit., pp. 71 – 73.

47 Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius şi Bauhaus-ul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, pp. 45 – 46.

48 Mario de Micheli, *Gropius* ei *„suoi” artişti*, „Controspazio”, II, 1970, nr. 4 – 5, pp. 58 – 65.

49 Leonardo Benevolo, op. cit., p. 165.

50 Grupul ABC a fost înfiinţat în 1924 de El Lissitzky împreună cu arhitectul olandez Mart Stăm şi arhitecţii elveţieni Emil Roth, Hans Schmidt şi Hans Wittwer. În 1925 a aderat şi Hannes Meyer; în acelaşi an a început să apară revista „ABC – Beitrage zum Bauen”, una din tribunele „noii obiectivităţi”. Grupul şi revista militau pentru obiectivarea actului arhitectural. Revista va promova industrializarea locuinţei şi problemele de

sistematizare urbană.

51 Massimo Şcolari, *Hannes Meyer e la scuola di architettura*, „Controspazio”, II, 1970, nr. 4 – 5, pp. 83 – 91.

52 Ibidem.

53 Renato Nicolini, *Mies, l’epilogo*, „Controspazio”, II, 1970, nr. 4 – 5, pp. 92 – 95.

54 Bruno Zevi, op. cit., p. 307.

55 Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *op. cit*”. p. 64.

56 Giulio Carlo Argan, *Progetto e destina*. op. cit., *p*. 302.

57 „Arhitectura organică echivalează, mai mult sau mai puţin, cu o societate organică. O arhitectură care se inspiră din acest ideal nu poate recunoaşte regulile impuse de estetism sau de gustul simplu, la fel cum o societate organică trebuie să refuze constrângerile exterioare vieţii, care se opun naturii şi caracterului unui om, care a găsit munca şi locul unde să trăiască fericit şi util, într-o formă de existenţă care îi convine”; fragment dintr-o conferinţă din 1939, publicată în *The Future of Architecture*, Massachusetts, 1970, p. 27.

58 Frank Lloyd Wright, *Room for the Dead*, conferinţă, 1936, publicată în On *Architecture*, New York, 1941, p. 211.

59 Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius şi Bauhaus-ul*, op. cit., pp. 12 – 13.

60 Reyner Banham, op. cit., pp. 222 – 224.

61 Giulio Carlo Argan, op. cit., pp. 13 – 14.

62 Le Corbusier, *L’Art décoratif d’aujourd’hui*, Paris, 1925, p. 140.

63 Leonardo Benevolo, op. cit., p. 190.

64 Le Corbusier, *Manière de penser l’urbanisme*, Paris, 1945, p. 19.

65 Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, op. cit., p. 130. În altă parte, Mies van der Rohe afirma că „arhitectura începe atunci când două cărămizi sunt aşezate cu grijă una peste alta”; apud Peter Carter, *Mies van der Rohe*, „Architectural Design”, martie 1961, pp. 95

– 121.

06 Hans Schmidt scria, astfel, în 1926 în revista ABC, referindu-se la creaţiile lui Theo van Doesburg; „Compoziţiile de cuburi, culori şi materiale sunt subterfugii şi slăbiciuni; ceea ce contează sunt funcţiunile, acestea determină forma”, iar Karl Teige afirma că „în loc de monumente, arhitectura produce instrumente. Intervenţia estetică în producţia de obiecte de uz curent duce inevitabil la imperfecţiunea obiectului. Doar acolo uncie nu există intenţii ideologico-metafizico-estetice, care să conducă munca* arhitectului, ci doar datele vieţii practice, încetează propensiunea pentru artă”; apud Thilot Hilpert, *Unii polemica sul funzionalismo*: *Teige – Le Corbusier – 1929*, „Casabella”, XLIV, 1980, nr. 463 – 464, pp.20 – 26.

67 După părerea lui Mies van der Rohe, trebuie să ajungem la miezul adevărului. Problemele relativi la esenţa lucrurilor sunt singurele probleme import tante. Răspunsurile pe care o generaţie le găseşte acestor probleme vor constitui contribuţia ei la dezvoltarea arhitecturii”; apud Peter. Carter, op. cit., iţ.

08 Jürgen Joedicke, op. cit.

69 F. Borsi, G.K. König, op. cit., p. 134.

70 Giorgio Ciucci, *il mito Movimento Moderno ele vicende dei CIAM*, „Casabella”, XLIV, 1980, nr. 463 – 464, pp. 28 – 35.

71 Ludwig Hilbersheimer, *Internaţionale neue Baukunst*, 1926; Gustav A. Platz, *Die Baukunst der neusten Zeit*, 1927; Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration*, 1929; Alberto Sartoris, *CU dementi delparchitettura razionale*, 1932; Philip Johnson, Henry-Russell Hitchcock, *The International Style*, 1932 etc.

72 „… dar voinţa creatoare a arhitectului domină ansamblul. El defineşte ponderea reciprocă a diferitelor clemente şi realizează, prin acordul lor, unitatea formală a clădirii… Astfel, factorul estetic nu mai este dominant, nu este scop în sine, în maniera unei arhitecturi de faţadă,

care neglijează organismul arhitectural, ci, la fel ca alte elemente, este structurat în mod unitar în întreg şi păstrează valoarea şi importanţa sa, în raport cu această totalitate”.

Moderne Bauformen”, 1927, p. 325; apud Leonardo Benevolo, op. cit., p. 237.

73 Au avut loc înfruntări, în problemele urbanismului, între Le Corbusier şi grupul de arhitecţi din jurul revistei ABC; pe de altă parte, pe planul opţiunilor formale, acelaşi Le Corbusier s-a situat pe o poziţiei diametral opusă celei a lui H. Häring.

Este interesant de remarcat diferenţele, uneori notabile, care au existat între cele două variante, franceză şi germană – ambele oficiale – ale Declaraţiei finale: în timp ce Le Corbusier şi-a pus o amprentă puternică asupra celei franceze, în varianta germană lipsesc referirile la problema „maşinismului”, iar problemele economiei şi a relaţiilor arhitectului cu statul sunt exprimate prin prisma limbajului specific, rezultat în urma îndelungatei experienţe a arhitecţilor germani aparţinând acestei direcţii. (Giorgio Ciucci, op. cit.).

NOTĂ ASUPRA EDIJIEI

Volumul de faţă îşi propune ca – dintr-o impresionantă cantitate de scrieri despre arhitectura sfârşitului secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului nostru – să ofere cititorului câteva dintre cele mai importante texte care conţin ideile fundamentale ale teoriei arhitecturii moderne. Marea majoritate a textelor sunt traduse pentru prima oară în limba română.

Materializarea intenţiei noastre de a realiza» această antologie n-ar fi fost posibilă fără înţelegerea şi sprijinul deosebit al Editurii Meridiane, care – prin publicarea, în 1987, a volumului *Arhitectul” a ca artă*, şi editarea celui prezent – oferă publicului larg o imagine de ansamblu asupra evoluţiei gândirii din domeniul arhitecturii în ultimele trei sute de ani.

Textele incluse în antologie au fost grupate în ordinea cronologică a apariţiei lor, păstrându-se titlurile şi

subtitlurile stabilite de autori; în cele câteva cazuri în care titlurile ne aparţin, acestea sunt date în paranteze drepte. În situaţiile în care textele nu au fost preluate integral, întreruperile sunt indicate printr-un rând alb, iar acolo unde aliniatul nu a fost tradus în întregime, fragmentele omise au fost marcate prin paranteze drepte. Sublinierile din texte aparţin autorilor.

Am considerat că este util să cuprindem în acest volum şi două articole aparţinând unora dintre cei mai importanţi promotori ai arhitecturii moderne din România – Marcel Iancu şi Horia Creangă –, deşi întreaga problematica a frământărilor teoretice din arhitectura românească interbelică a fost prezentată în antologia *Gândirea estetică în arhitectura românească*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.

La sfârşitul volumului au fost introduse, în ordinea alfabetică a autorilor, scurte prezentări biobibliografice, adăugându-se toate indicaţiile privind provenienţa fiecărui text, precum şi numele traducătorului.

Exprimăm, şi pe această cale, cele mai vii mulţumiri tuturor celor care ne-au înlesnit realizarea antologiei, prin facilitarea procurării unor rare texte de referinţă.

N.L.

Louis Sullivan

ORNAMENTUL ÎN ARHITECTURĂ

Consider un lucru evident faptul că o clădire lipsită de orice fel de ornament poate totuşi transmite un sentiment nobil şi demn numai datorită volumului şi proporţiilor sale. Pentru mine nu este un lucru evident faptul că ornamentul poate contribui în mod intrinsec la mărirea calităţilor conferite de elementele proprii clădirii. Şi, atunci, de ce să apelăm la ornamente? Oare nu este suficientă demnitatea nobilă a simplităţii? De ce să vrem mai mult?

Dacă ar fi să dau un răspuns total sincer la această întrebare, aş afirma că simţul nostru estetic nu ar avea decât de profitat dacă ne-am abţine de la folosirea ornamentelor pentru un număr de ani de azi înainte,

pentru ca mintea noastră să se poată concentra întru totul în realizarea unei clădiri reuşite ca formă şi totodată atrăgătoare, fără ornamente. Astfel, din necesitate, ar trebui să ne abţinem de a face o mulţime de lucruri neplăcute, învăţând, prin contrast, cât este de eficient a gândi lucrurile în mod natural, viguros şi complet. Depăşind această fază, ne-am putea întreba apoi, fără teamă, în ce măsură aplicarea decorativă a ornamentelor poate mări frumuseţea construcţiilor noastre, ce farmec deosebit le-ar mai putea conferi.

Mai târziu, familiarizaţi fiind cu formele pure şi simple, le vom inversa; instinctul va fi cel care ne va feri de vandalism. Vom respinge tot ce ar ştirbi puritatea formelor, ducând la degradarea lor morală. În acelaşi timp, vom înţelege că ornamentul este un lux intelectual şi nu o necesitate, deoarece vom avea o imagine clară atât a limitelor, cât şi a valorii reale a structurilor nedecorate. Dispunem de romantismul şi de dorinţa intimă de a exprima această valoare. Simţim în mod intuitiv că volumele puternice, viguroase, îşi simple sunt cele ce pot purta cu graţie naturală veşmântul visat de noi şi, astfel, clădirile noastre, drapate în măiastră împletire de meşteşug şi inspiraţie, ne vor vrăji cu îndoită putere, precum sunetele melodice estompate de armonia unor voci.

Acestea cred că vor fi liniile generale în care va gândi un artist adevărat. Cred, de asemenea, că, atingând culmea capacităţii sale, acesta îşi vei da seama de idealul său. Sunt convins că ornamentul în arhitectură trebuie să apară în acest spirit, deoarece numai acest spirit este şi atrăgător şi creator totodată. Acelaşi ornament, dar produs de oricare alt spirit, este lipsit de orice valenţe superioare.

Cu alte cuvinte, o clădire care este, în mod autentic, o operă de artă (şi, după părerea mea, nici nu trebuie să existe altfel de clădiri) este, prin natura, esenţa şi existenţa sa fizică, o expresie emoţională. Astfel stând lucrurile, şi sunt convins că aşa se întâmplă, că trebuie să aibă, aproape în sens literal, viaţă. Pornind de la acest

principiu vital, rezultă că o structură ornamentală trebuie să aibă o calitate care să se poată exprima prin următoarele cuvinte: în ea trebuie să existe un flux continuu al aceluiaşi impuls emoţional care să fie prezent în diversele sale forme de exprimare şi prin care să se obţină o ornamentaţie decorativă cu atât mai intensă cu cât compoziţia volumetrică este mai profundă. Chiar mai mult, aceste două componente trebuie să-şi aibă izvorul în aceeaşi matcă emoţională.

Sunt conştient că o clădire decorată, concepută în virtutea acestui principiu, îl va supune pe creatorul său la o tensiune emoţională puternică şi permanentă, la o singularitate organică de ideaţie şi ţel, menţinută la tensiuni înalte. Singura care va verifica acest fapt va fi însăşi clădirea, după terminarea sa, şi dacă aceasta va fi fost concepută cu suficienta adâncime de simţire şi austeritate de gândire, cu cât va fi fost mai intensă căldura cu care a fost gândită, cu atât va rămâne, de-a pururi, demnă şi nobilă, ca un monument al elocvenţei umane. Tocmai această calitate caracterizează marile monumente ale trecutului. Fără îndoială, aici trebuie căutat secretul deschiderii ca vizune către viitor.

După părerea mea, compoziţia volumetrică şi sistemul decorativ al unei structuri, aşa cum am arătat, trebuie să se poată totuşi separa unul de celălalt numai teoretic, în scopul unui studiu analitic. Sunt convins, după cum am spus, că se poate concepe o clădire, o clădire funcţională şi perfectă chiar fără niciun fel de ornament. Totodată, sunt la fel de convins că unei structuri decorate, gândită în mod armonios şi analizată în detaliu, nu i se poate nega sistemul decorativ propriu fără a i se distruge personalitatea.

Până în prezent, a fost oarecum la modă să se vorbească despre ornament – şi, poate, fără prea multă superficialitate în gândire – ca fiind ceva ce se poate folosi sau nu, după caz. Eu cred exact contrariul şi anume: prezenţa sau absenţa ornamentului trebuie, bineînţeles în cazul unei lucrări serioase, să fie hotărâtă chiar din

momentul conceperii proiectului. Poate par prea insistent, dar cer în mod special şi justificat acest lucru, deoarece arhitectura creatoare este o artă pură, iar forţa sa se exprimă în ritmuri de mare subtilitate, foarte asemănătoare cu cele din arta muzicală de care este cea mai apropiată sub raportul afinităţilor.

Trebuie să se înţeleagă clar că un proiect ornamental va fi mult mai frumos dacă îţi va părea că se integrează în suprafaţa sau în materialul de bază, iar nu „lipit” de acesta, ca să spun aşa. Cu puţină atenţie vom vedea că, în primul caz, există o participare afectivă specială între ornament şi structură, lucru neîntâlnit în cel de al doilea. În mod clar, din această participare afectivă au de câştigat atât structura, cât şi ornamentul; fiecare din ele măreşte valoarea celeilalte. După părerea mea, se poate spune că aceasta este baza de pornire a ceea ce se poate numi sistem organic de ornamentaţie.

De fapt, ornamentul este ceva ce se aplică prin inserţie sau decupare, sau, în alt mod, pe un material diferit: totuşi, atunci când lucrarea va fi terminată, ornamentul va trebui să pară ca şi cum, datorită acţiunii desăvârşite a unor forţe benefice, s-ar ivi din însăşi textura materialului şi că s-a aflat acolo dintotdeauna, aşa cum ne apare o floare crescută între frunzele aceleiaşi plante-mamă.

Prin această metodă se face un fel de contact cu spiritul, care dă viaţă volumului şi care este liber de a trece în ornament şi astfel nu mai poate fi vorba de două lucruri distincte, ci de unul singur.

În continuare, dacă reuşim să atingem starea de observare atentă şi reflexivă, va fi evident, în cazul în care dorim să obţinem o unitate poetică reală, că ornamentul trebuie să ne apară nu ca ceva ce preia spiritul structurii, ci ca un lucru care exprimă acest spirit în virtutea unei deveniri treptate şi diferenţiale.

Gândindu-ne la logica dezvoltării din natură, putem conchide că un anumit fel de ornament trebuie să corespundă unei anumite structuri, tot aşa cum o anumită

frunză trebuie să crească într-un anumit copac. O frunză de ulm nu ar „arăta bine” într-un pin, parcă „se potrivesc mai bine” acele pinului. Tot aşa, un ornament sau schemă organică de decoraţie ce se potriveşte unei structuri gândite în spaţii largi şi volume masive nu s-ar potrivi unei structuri delicate şi elegante. Mai mult, nici sistemele ornamentale, de orice fel ar fi ele, ale unor clădiri nu s-ar putea folosi şi în

Louis Sullivan *Desen, ornamental, 1922*

cazul altor clădiri. Acest lucru se explică prin faptul că o clădire trebuie să aibă o personalitate la fel de

pregnantă ca aceea a oamenilor care1— face, în mod distinct, să difere între ei, indiferent de gradul de asemănare, ca rasă sau rudenie.

Toată lumea ştie şi simte cât de puternic individuală este vocea fiecăruia dintre noi, dar puţini sunt aceia care se gândesc că tot printr-o voce – deşi de alt fel – ni se adresează fiecare clădire pe care o vedem. Ce caracterizează vocile clădirilor? Sunt ele brutale sau plăcute, nobile sau primitive? Oare ceea ce ne comunică ele se face în proză sau poezie?

Simpla deosebire exterioară de formă nu înseamnă şi personalitate. Personalitatea este rezultatul unor particularităţi intime, armonioase ca necesitate. Aceste particularităţi, caracteristice naturii umane, le putem aplica, prin analogie, şi unei clădiri.

Un studiu sumar ar da oricui posibilitatea de a discerne şi aprecia caracteristicile evidente ale clădirilor; aprofundând acest studiu şi comparându-ne impresiile, vom putea avea apoi o vedere de ansamblu asupra formelor şi calităţilor care, la prima vedere, rămân ascunse. La o şi mai profundă analiză, vom fi supuşi unor puternice senzaţii noi emanând din descoperirea unor calităţi nebănuite iniţial, calităţi care sunt mărturii clare ale puterii de expresivitate datorate perceperii semnificaţiilor sale.

Plăcerea intelectuală şi emoţională cauzată de aceste descoperiri ne va face să ne continuăm analiza până în momentul în care, în cazul lucrărilor de valoare, vom înţelege că ceea ce văzusem iniţial reprezentase, de fapt, foarte puţin şi că aproape totul fusese atunci ascuns privirii noastre.

Puţine sunt lucrările ce pot rezista acestui test analitic atent, sistematic; lipsa lor de substanţă nu întârzie să se dezvăluie. Totuşi, nicio analiză, oricât de atentă, constantă sau profundă ar fi, nu va putea epuiza semnificaţiile unei adevărate şi valoroase opere de artă. Explicaţia rezidă în faptul că acele calităţi ce o fac atât de valoroasă nu sunt numai de ordin intelectual, ci şi de ordin

psihic, simbolizând maxima expresie şi întruchipare a individualităţii sau a personalităţii sale.

Prin urmare, ştiind că această calitate spirituală şi emoţională reprezintă un atribut nobil, dacă sălăşluieşte cu adevărat în volumul clădirii, ea trebuie, atunci când o aplicăm unei scheme virile şi sintetice de ornamentaţie, să o ridice imediat de la cota obişnuitului la înălţimile expresiei dramatice.

Otto Wagner

ARHITECTURA MODERNĂ

Arhitectul

Arhitectul este cel care poartă cununa de lauri a omului modern, datorită unirii fericite în creaţia sa dintre idealism şi realism. Din păcate numai el percepe acest adevăr, semenii lui ţinându-se deoparte; dar şi eu, cu riscul de a cădea în grandomanie, trebuie să-i înalţ un cânt de slavă.

Instruirea arhitectului, care durează până la sfârşitul vieţii, răspunderea care este legată de creaţia sa, marile greutăţi care se opun realizării operelor sale, indolenţa şi concepţiile confuze despre arhitectură ale mulţimii, o rea voinţă, din păcate mult prea frecventă, şi diferenţa de opinii ale colegilor de breaslă acoperă, aproape întotdeauna, drumul vieţii sale cu spini şi adesea el priveşte cu tristeţe la discipolii artelor surori, care, de regulă, parcurg drumul vieţii presărat cu roze, purtaţi pe braţe de omenire. Lauda şi dojana care ar trebui să facă să rodească o carieră artistică, precum soarele şi ploaia pământul, se arată numai arareori pe cerul arhitecturii; doar veşnicul cenuşiu al practicii şi întunericul sinistru al indiferenţei generale acoperă orice perspectivă liberă, senină.

Arhitectul nu poate conta niciodată pe un succes momentan, pe o răsplată ideală, imediată. Recunoaşterea sperată îi va veni, poate, după ani, când, sub povara unor nedreptăţi, şi-a desăvârşit opera; punctul culminant al extazului său artistic şi al bucuriei creaţiei se află însă în acel moment în care îşi schiţează una dintre acele intuiţii

fericite, după părerea sa, ce-i drept invizibilă şi de neînţeles pentru alţii.

Arhitectul trebuie, prin urmare, să-şi caute cea mai mare parte a recompensei sale în mulţumirea lăuntrică. Cu toate acestea, trebuie să-şi păstreze opera constant înaintea ochilor, cu aceeaşi dragoste şi răbdare şi să nu devină nesigur sau obosit, chiar dacă răsplata pecuniară, cum se întâmplă, din păcate, este bună doar pentru un cerşetor, publicul preferând să plătească chiar şi astăzi pentru o oră de reprezentaţie a unei cântăreţe aceeaşi sumă pe care Gottfried Semper a economisit-o după o viaţă.

Printre artele plastice (oricât mi-ar fi de greu să vorbesc de arte, căci există o unică artă) doar arhitectura este cu adevărat creatoare şi fecundă, ceea ce înseamnă că numai ea este în stare să creeze forme, care par ome –nirii frumoase, fără a găsi modelul în natură. Chiar dacă aceste forme îşi au germenele într-o structură naturală, iar originea în material, lucrul finit se află însă atât de departe de punctul de plecare încât trebuie considerat drept o creaţie cu totul nouă.

Astfel, nu poate să ne surprindă când auzim spunându-se că *în arhitectură trebuie recunoscută expresia cea mai înaltă a capacităţii artistice se a atinge universalul*.

Stilul înainte de toate, trébùie precizat: cuvântul stil folosit în înţelesul de mai sus desemnează epoca de înflorire, aşadar vârfül muntelui. Cu mult mai corect este însă, întotdeauna, să nu vorbeşti de o epocă artistică strict delimitată, adică de muntele însuşi. În acest sens aş. dori să se întrebuinţeze cuvântul stil.

Formele particulare au fost duse mai departe şi dezvoltate de popoare conform priceperii lor, modului lor de exprimare şi intuiţiei, până când au corespuns idealului de frumuseţe al epocii.

Fiecare stil nou ti luat naştere treptat, din cel dinainte, datorită *faptului că noi construcţii, noi materiale, noi sarcini şi concepţii umane au impus o modificare sau o*

înnoire ea formelor existente.

Când evenimente epocale au zdruncinat un stat, atunci arta a stagnat; dar când popoarele, prin forţa lor, au acumulat putere şi prestigiu şi, în sfârşit, au ajuns la pace, atunci arta a prins mereu noi rădăcini. Marile transformări sociale au dat întotdeauna naştere unor stiluri noi. Aşadar arta şi aşa-numitul ei stil au reprezentat, în permanenţă, expresia apodictică a idealului de frumuseţe al unei anumite epoci. Artiştii tuturor timpurilor au avut sarcina, clar precizată, de a crea. din ceea ce li s-a transmis, forme noi, care au reprezentat apoi formele artistice ale epocii lor.

Este un lucru demonstrat că arta şi artiştii reprezintă neîncetat epoca lor.

Exemplele de stiluri amintite ne conduc, în mod logic, la perceperea interdependenţei profunde, până acum ignorată, dintre gust, modă şi stil.

Chiar şi un spirit de observaţie mai puţin ascuţit poate trezi. În noi convingerea că aspectul exterior. îmbrăcămintea oamenilor, prin formă, culoare şi aspect, corespunde în întregime concepţiilor despre artă şi creaţiilor artistice potrivite timpului şi că nici nu pot fi concepute altfel.

Nici, o epocă, niciun stil nu au făcut excepţie. Acest fapt reiese, în mod evident, prin compararea costumelor cu operele arhitectonice contemporane sau, şi mai bine, prin examinarea de tablouri, care demonstrează ambele lucruri reunite (Carpaccio, Callot, Bosse, Lepautre, Chodowiecki, Canaletto).

„Într-adevăr, lucrul poate fi urmărit până într-acolo încât se impune, în final, concluzia că marii maeştri ai secolelor trecute au eşuat atunci când au vrut şa reprezinte personaje în costumele predecesorilor. Concepţia lor" sensibilitatea lor corespundeau întotdeauna formelor propriei lor epoci. Ceea ce au creat condeiul şi pensula a corespuns întotdeauna stilului epocii lor.

Cât de diferit este în ziua de astăzi!

Un amestec de stiluri, totul se copiază, ba chiar se şi

patinează; şi toate acestea trebuie să fie în ton cu aspectul nostru exterior?

Nu este necesar să fii artist pentru a răspunde cu un „nu” viguros.

Unde se află greşeala? De unde această neconcordanţă între modă şi stil?

Omenirea modernă nu a pierdut nimic, din punct de vedere al gustului; astăzi ca observă, mai bine ca oricând, chiar şi cea mai mică abatere de la modă, ceea ce acum e şi mai greu decât odinioară.

Lucrurile care au izvorât din concepţii moderne (la drept vorbind nu putem aminti decât pe cele de arta) sunt în acord total cu viziunea noastră, nu însă şi cele care copiază şi imită modelele predecesorilor.

Întreaga creaţie modernă, dacă vrea să fie în ton cu lumea modernă, trebuie să corespundă noului material şi cerinţelor prezentului; trebuie să ilustreze ceea ce avem noi mai bun, caracterul democratic, conştient de sine, ideal, să ţină cont de marile realizări tehnice şi ştiinţifice, precum şi de latura predominant practică a omenirii; aceasta este de la sine înţeles!

Ce muncă gigantică îi revine astfel artei moderne şi cu ce zel înfocat trebuie să intervenim noi, artiştii, pentru a arăta lumii că suntem maturi pentru sarcinile care ne revin!

Dacă alegem drumul cel bun, cunoaşterea idealului de frumuseţe al omenirii se va manifesta de la sine, limbajul arhitectural se va face înţeles şi stilul care ne reprezintă va fi creat!

ba chiar mai mult!

Ne aflăm în mijlocul acestei mişcări. Această abatere frecventă de la calea bătătorită a imitaţiei şi obişnuinţei, această aspiraţie naturală către adevăr în artă, această dorinţă de eliberare se impun cu o forţă uriaşă, nimicind tot ce stă în calea triumfului scontat.

Ca întotdeauna, arta va avea forţa să prezinte omenirii chipul ei ideal.

Acest stil nou care reflectă spiritul modern al

timpului, pentru a ne reprezenta pe noi şi tepoca noastră, trebuie să exprime limpede o schimbare clară a sensibilităţii ele piuă acum, apusul aproape complet al romantismului şi dominaţia raţiunii în toate operele noastre.

Compoziţia

Arta este, după cum arată şi cuvântul, o pricepere, ea este o aptitudine, care, ridicată la perfecţiune de câţiva artişti, conferă frumuseţii o expresie senzorială.

În cazul în care această expresie este percepută vizual, atunci ea corespunde noţiunii de „artă plastică".

Dintre artele plastice, pictura şi sculptura îşi au întotdeauna *modelele în natură, în timp ce arhitectura se bazează direct pe forţa de creaţie umană şi ştie să obţină forme cu totul noi din ceea ce prelucrează*.

Germenele acestor noi forme îşi au pământul roditor în viaţa oamenilor; *aceasta generează sarcina pe care o are de rezolvat arta prin artişti*.

Această datorie, de a cunoaşte în mod corect necesităţile omenirii, este prima condiţie fundamentală a creaţiei fructuoase a unui arhitect. Începutul fiecărei creaţii arhitecturale este compoziţia.

O reţetă pentru compoziţia arhitecturală nu există, după cât cunoaştem; ţinând seama de cele spuse până acum, ceea ce urmează poate, totuşi, să constituie punctul de pornire al unei compoziţii.

— O idee bună, mare, trebuie formulată şi chibzuită matur încă înainte de a intra condeiul în acţiune. Nu are importanţă dacă ea apare ful gerător sau se clarifică încet, clacă merită să fie analizată profund şi cizelată în spirit, dacă la prima vedere apare drept loz câştigător sau necâştigător, dacă trebuie iarăşi şi iarăşi reformulată. Un lucru este însă sigur şi anume că o idee fundamentală fericită şi perfecţionarea ei spirituală atârnă astăzi greu în balanţă şi contribuie într-o măsură mult mai mare la aprecierea unei opere decât cele mai frumoase producţii ale talentului natural, inconştient, al artistului.

Un anumit aspect practic propriu vieţii de astăzi nu

poate fi ignorat şi fiecare artist va trebui să adopte în cele din urmă principiul: *Ceva nepractic nu poate fi frumos*.

În continuare este normal ca, după formularea ideii de bază, să se organizeze simplu şi clar necesităţile corespunzătoare programului de construcţii şi, în acest fel, să se constituie scheletul lucrării. Această organizare trebuie însoţită şi de perfecţionarea planului, deoarece va fi, în primul rând, vorba de o construcţie, şi anume în scopul de a crea o soluţie, pe cât posibil, clară, axială şi simpla, prin dispunerea spaţiilor şi a formelor spaţiale în mod empiric până când ia naştere un aşa-numit plan academic…

— Orice compoziţie va fi influenţată în primul rând de materialul destinat execuţiei şi de felinică întrebuinţată; mai târziu acest lucru va fi dezbătut mai pe larg; aici vom aminti doar faptul că o compoziţie trebuie să se supună în permanenţă materialului şi tehnicii şi nu invers Compoziţia trebuie să indice, foarte clar materialul de execuţie şi tehnica aplicată. Acest lucru este valabil atât în cazul reprezentării unei construcţii monumentale, cât şi a celui mai mic obiect de podoabă.

Compoziţia trebuie să respecte bineînţeles şi multe ale lucruri. Cele mai importante dintre ele sunt: mijloacele pecuniare, care stau la dispoziţie, poziţia geografică, durata de folosire previzibilă, condiţia încadrării estetice în mediu, un aspect exterior care corespunde deplin structurii interioare etc.

Ca întotdeauna, deci şi în cazurile amintite, năzuinţa spre adevăr trebuie să fie firul călăuzitor al arhitectului; astfel caracteristica şi simbolistica operei vor lua naştere de la sine: clădirii administraţiei de stat i se vor conferi seriozitate şi demnitate, locurilor de agrement veselie etc.

De compoziţie ţine şi economia artistică. Prin aceasta trebuie înţeles, conform noţiunilor moderne, păstrarea riguroasă a măsurii în întrebuinţarea şi perfecţionarea formelor transmise sau nou create.

Lucrul acesta este valabil în special la formele care sunt considerate expresii înalte ale sensibilităţii artistice şi

ale simţirii sublime monumentale, precum cupole, turnuri, coloane etc. Asemenea forme sunt, de fapt, deplin motivate şi trebuie amplasate cu economie, deoarece folosirea lor prea frecventă duce întotdeauna la un efect contrar.

Dacă opera care ia naştere vrea să fie o oglindă fidelă a timpului nostru, simplitatea, spiritul practic, modul nostru – am putea spune – aproape milităresc.de a gândi trebuie să fie exprimate pe de-a-ntregul şi tocmai de aceea trebuie evitat tot ce este* inutil.

Nu pentru a întări cele spuse, ci pentru a ne apropia, prin sensibilitate, de adevăr, trebuie subliniat aici că arhitecţii din ţări diferite vor avea de folosit forme substanţial diferite pentru a exprima *genius loci*. Astfel, este logic că de exemplu, germanul din sud, germanul din nord, francezul, englezul, italianul etc. să aibă ide aluri diferite de frumuseţe, ba chiar compoz Mţia să meargă până într-acolo, în aspiraţia ei către un mod de exprimare adecvat, încât locul, timpul, moda să apară întotdeauna corect puse în evidenţă; toate operele de artă din trecut le mai putem încă recunoaşte astăzi, cu destulă exactitate, în raport cu locul, timpul şi poziţia.

O dispunere simplă, clară, a planului condiţionează, de cele mai multe ori, simetria operei, într-o construcţie simetrică se află ceva rotunjit, finit, echilibrat care nu poate fi mărit.

Iba chiar ceva conştient de sine; se mai cere seriozitate şi demnitate, însoţitoarele permanente ale arhitecturii. Numai atunci când forma locului, scopul, mijlocul, motive utilitare nu permit respectarea simetriei este îndreptăţită o soluţie asimetrică.

Imitarea unor construcţii asimetrice sau un mod de a compune deliberat asimetric, pentru a obţine un pretins efect pitoresc, sunt cu totul reprobabile; aceste modele vechi au luat naştere pentru că generaţiile următoare au operat modificări spaţiale în ansamblurile simetrice, fapt care a dus la asimetrie. Niciodată însă nu trebuie să vedem în aceasta ceva intenţionat.

Construcţia

Nevoia şi necesitatea protecţiei faţă de intemperii, faţă de oameni şi animale au fost, desigur, prima cauză şi scopul iniţial al construcţiei.

În însuşi actul de a construi se află germenele oricărei construcţii, a cărei evoluţie progresează în funcţie de scop.

Un asemenea mod de a crea corespunde noţiunii de utilitate pură. Ea nu putea fi suficientă; simţul pentru frumos, caracteristic omului, a chemat arta în ajutor şi a transformat-o într-o însoţitoare permanentă a procesului de a construi.

Astfel s-a născut arhitectura!

I

Necesitatea, scopul, construcţia şi idealismul sunt, astfel, germenii originari ai vieţii artistice. Reunite într-o singură noţiune, ele formează un fel de „necesitate" în naşterea şi existenţa oricărei opere de artă; acesta este sensul cuvintelor *ARTIS SOLA DOMINA NECESSITAS*. Nimeni altul decât Gottfried Semper ne-a îndreptat mai întâi atenţia asupra acestui adevăr (chiar dacă, din păcate, s-a abătut mai târziu de la el) şi, astfel, ne-a indicat destul de clar drumul pe care trebuie să-l urmăm.

Necesitatea şi construcţia ţin pasul cu omenirea care năzuieşte; arta, care păşeşte maiestuos, rămâne în urmă.

Teama că principiul utilitar pur ar putea da la o parte arta pare astfel justificată. Ba chiar a generat, temporar, un soi de luptă, prost înţeleasă în măsura în care contradicţiile dintre realism şi idealism ar părea insurmontabile.

Partea greşită a acestei concepţii se află în premisa că utilitatea ar putea înlocui în întregime idealismul şi, drept consecinţă, omenirea ar putea trăi şi fără artă. Trebuie să fim de acord că utilitatea şi realismul preced faptele şi pregătesc terenul pe care se vor manifesta arta şi idealismul.

O gândire logică trebuie să ne conducă la convingerea că afirmaţia: *Orice forma arhitecturală a izvorât din construcţie şi a devenit treptat formă artistică*

este de netăgăduit. Această frază fundamentală rezistă la toate analizele şi ne explică fiecare formă de artă.

Astfel se poate trage concluzia că *noi scopuri trebuie să dea naştere unor noi construcţii şi, prin urmare, unor noi forme*.

Epoca noastră modernă, spre deosebire de toate celelalte, a produs cel mai mare număr de astfel de construcţii (să ne gândim numai la succesul fierului).

Faptul că toate aceste forme nu au devenit, până acum, forme artistice desăvârşite este eşplicabil prin cele menţionate anterior şi anume?; că utilitatea abia le pregăteşte pentru artă.

Trebuie încă o dată subliniată situaţia orice modelare înaintează întotdeauna încet şi «pe nesimţite.

Este meritul incontestabil al lui Semper de ne fi îndreptat, prin cartea sa, *Der Stil*[1], spre* aceste postulate, ce-i drept într-un mod cam neobişnuit. Ca şi Darwin, el nu a avut curajul să-şi desăvârşească în întregime teoria şi a re-l curs la o simbolică a construcţiei în loc să desemneze construcţia însăşi drept elementul primar al arhitecturii.

Construcţia precedă întotdeauna, pentru că, fără ea, nu poate lua naştere nicio formă de artă, iar datoria artei, de a idealiza ceea ce este existent, este imposibilă fără existenţa obiectului.

Constituirea formelor noastre specifice de artă, care corespund construcţiilor moderne, se află, aşadar, în noi înşine; posibilitatea de a le crea ne este oferită şi uşurată prin moştenirea bogată în posesia căreia am intrat.

Rezultatul folositor al acestei observaţii este foarte simplu: *„Arhitectul trqbuie să dezvolte întotdeauna forma artistică pornind de ia construcţie”* La drept vorbind construcţia trebuie să îndeplinească scopul propus.

Printre materialele care influenţează în bună măsură modul de a construi modern, fierul joacă, desigur, rolul principal. Formele sale constructive se potrivesc cel mai

---

1 Este vorba de lucrarea fundamentală a lui G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Kțhțșțen, oder praktischeAesthetvk, I860,

puţin cu lumea formelor transmisă nouă. În moştenirea artistică atât de bogată nu găsim aproape nimic care ne-ar uşura configurarea estetică a fierului.

Pe de o parte, fierul a fost corelat şi cu o domnie îndelungată a principiului Utilitarist atât de puţin simpatizat, iar, pe de alta, nu poate fi nimic mai binevenit decât faptul că, acolo unde arta a modelat acest material, au ieşit la iveală forme în întregime noi; în acest fel s-a dat unul din cele mai mari impulsuri procesului de devenire al noului stil.

Proprietăţile fierului sunt de fapt atât de extraordinare încât aproape că este în stare să îndeplinească orice condiţie; în ceea ce priveşte întrebuinţarea acestui material, nu se poate vorbi decât de o limită pecuniară.

Această universalitate a sa a dus şi la supraaprecierea sa, care, în urmă cu câţiva ani, s-a răspândit inestetic şi destul de inoportun. Unele materiale noi, experimentarea lor insuficientă, uneori contestată şi din punct de vedere pecuniar, au dus şi în acest caz la o apreciere mai justă şi au limitat folosirea lor la scara corespunzătoare concepţiei artistice a oamenilor moderni.

Rămân totuşi destule obiecte care sunt, constructiv, deci şi estetic, influenţate de folosirea fierului, încât efectul lor asupra modului nostru de a construi astăzi poate fi considerat ca fiind hotărâtor.

Asupra Valorii uriaşe a construcţiei şi a influenţei sale, cu efect profund, asupra artei moderne s-a insistat suficient în această lucrare; mai rămâne doar ca arhitectul în formare să le studieze în amănunţime.

Construcţiile1 gândiţe corect nu sunt numai condiţii vitale ale oricărei opere arhitecturale, ci ele vor conferi arhitectului creator modern, şi acest lucru se poate repeta la infinit, o mulţime de imbolduri pozitive în crearea de forme noi.

Nu mai este hevöie să adaug aici că domeniul construcţiei trebuie asociat cu o experienţă bogată, aşa încât fraza: *fără cunoaşterea construcţiei şi fără*

experienţă, noţiunea de arhitect este de neconceput – poate să treacă drept postulat!

Practica artistică

Raporturile sociale şi politice influenţează în mare măsură modul de a construi în oraşe, ba chiar trebuie să fie considerate drept cauza principală a tipurilor noastre de construcţie atât de schimbate. Democraţia a conferit artei un număr mare de sarcini noi, dar trebuie constatat că ceea ce a câştigat arta prin forţa noilor impulsuri şi prin posibilităţile ce i-au fost create de construcţiile moderne, a pierdut prin dispariţia voinţei suverâne, eficacităţii, dorinţei de glorie a individului, intimităţii. Clădirile noastre colos (expoziţii, gări, parlamente etc.) sunt, în contrast cu castelele, palatele etc., o mărturie convingătoare în acest sens.

În această carte se menţionează, în repetate rânduri, că nu trebuie să existe, în artă, o împărţire pe clase a obiectivelor produse de artişti. Astfel, nu poate fi vorba întotdeauna decât de artă şi niciodată de arte. A crea artistic înseamnă a găsi expresia frumosului indiferent dacă obiectul este mare sau neînsemnat.

Artistul va fi condus pe căi determinate prin aptitudine şi condiţionare. Progresul se va înregistra prin încercări, studiu, energie tenace şi entuziasm. Timpul şi experienţa îl aduc mai aproape de ţelul propus. Totuşi numai creativitatea rămâne întotdeauna măsura performanţelor activităţii sale şi numai aceasta îl conduce spre succes.

Aceste cuvinte vor să atragă atenţia că modernismul îşi datorează naşterea şi dezvoltarea unui număr de artişti care aparţin tuturor ramurilor artei, a căror unire, provocată de dorinţa de „eliberare”, i-a condus la acest fapt.

Nu poate fi. niciun dubiu că modernismul trebuia să cucerească mai întâi domeniul care îi era cel mai apropiat, cel meşteşugăresc, primul solicitat, din motive de necesitate.

Opinia publică s-a decis, de fapt, repede să accepte

acele forme pe care i le oferea modernismul, pentru că a considerat că ele corespund în mai mare măsură sensibilităţii noastre actuale decât formele stilistice demodate folosite până acum.

Nu, arta nu trebuie să mai fie purtată de colo-colo de arheologie, tradiţie şi ştiinţă, ca în deceniile trecute; ea a început, eliberată de cătuşe, să acţioneze din nou creator.

Simplu, precum îmbrăcămintea noastră, să fie şi spaţiul pe care îl locuim. Cu aceasta nu vreau să spun însă că spaţiul nu ar putea fi bogat şi distins decorat sau că nu pot să-l împodobească opere de artă. Bogăţia şi distincţia nu trebuie exprimate însă prin forme care nu sunt în concordanţă cu pretenţiile noastre de confort şi cu simţul nostru actual de formă şi culoare.

Interiorul poate prelua aproape toate tipurile de producţii meşteşugăreşti şi toate tehnicile de execuţie. Deoarece acum toate aceste producţii au nevoie de ajutorul artei, atenţia mare pe care o dedică artistul acestora este mai mult decât îndreptăţită.

Mii şi mii de lucruri născoceşte cultura modernă şi, pentru multe dintre ele, arta a găsit deja astăzi forme, ba chiar le-a conferit multora o formă desăvârşită; ele nu reamintesc de forme ale timpurilor trecute, ci sunt în întregime noi, tocmai pentru că premisele lor, principiul lor structural au izvorât din necesităţile şi din convingerile noastre profunde.

Un vânt înnoitor adie deasupra ogorului artistic, până acum sterp, şi numeroase mlădiţe se ivesc pretutindeni. Nu tot ce germinează şi răsare ajunge la maturitate, devine formă artistică.

Încet şi cu seriozitate arta progresează şi proliferează creator şi neîncetat, până când va fi atins acel ideal de frumuseţe care corespund în întregime epocii noastre.

Agitaţia maselor va determina arta să coboare uneori, dar ea se va ridica mereu, dacă i se vor da impulsuri noi, însufleţitoare.

Aşa a fost, aşa va fi întotdeauna.

Misiunea sfântă a artiştilor este să însoţească1 umanitatea şi nu s-o abandoneze, chiar dacă drumul devine spinos, pentru ca lucrul creat prin artă să bucure omenirea.

Artistul trebuie să aibă permanent în vedere* *că arta este chemată să acţioneze pentru oameni şi nu invers. Forţa creat*oare *trebuie* să *se reafirme mereu, în orice operă de artă*.

Concluzii

La întrebarea: „Cum trebuie să construim?" nu se poate da un răspuns clar; *simţul nostr*u' *însă trebuie să ne spună de pe acum că linia orizontală, modelarea plană a suprafeţei, cea mai mare simplitate şi o accentuare energică a construcţiei şi a materialului vor predomina hotărâtor asupra formei artistice viitoare, ce va lua naştere; tehnica modernă şi mijloacele care ne stau la dispoziţie condiţionează acest lucru*.

La drept vorbind, expresia estetică pe care arta o va conferi operelor timpului nostru trei buie să corespundă cu concepţiile şi cu înfăţişarea oamenilor moderni şi trebuie să exprime individualitatea artistului.

NTu se poate vorbi astăzi de o înăbuşire a idealurilor, de o scădere a nivelului artistic aceia pe care aceste rânduri i-au convins sau le-au confirmat convingerile trebuie să admită că noile mari impulsuri lansate de omenire, oră de oră, înţelese corect, vor contribui, îţi mod sigur, la clarificarea concepţiilor despre artă, încă foarte confuze şi în prezent, mai mult decât toate doctrinele bine intenţionate. şi apărate cu străşnicie, referitoare la aplicarea de forme pur stilistice şi bine copiate după secole trecute, care nu mai au nicio legătură cu omul modern.

Discipolii care tind spre ţelul indicat în această scriere vor *fi ceea ce au fost arhitecţii tuturor timpurilor, copii ai epocii lor; operele lor vor putea purta o amprentă proprie, îşi vor îndeplini misiunea ele factori de progres. şi vor acţiona cu adevărat în mod creator, limbajul lor va fi pe înţelesul oamenilor; în operele lor lumea îşi va regăsi*

oglindite chipul şi conştiinţa de sine; *individualitatea şi convingerea*, *lucruri caracteristice tuturor artiştilor din toate epocile*, *le vor fi specifice*.

Vrem să evităm greşelile în care au căzut predecesorii noştri, ele a fi tratat cu indiferenţă sau distrus, lipsiţi de pietate, operele propriilor noştri înaintaşi şi vrem ca operele transmise noua să le ferecăm ca pe un giuvaier, pentru a le păstra ca o ilustrare plastică a istoriei artei.

Progresele grandioase ale culturii ne vor indica limpede ce anume să învăţăm de la cei vechi, ce să lăsăm deoparte, iar drumul corect ales ne va conduce sigur la năzuinţa de a crea ceva nou, ceva frumos.

Fie ca cele spuse în această scriere să cadă pe un pământ fertil, spre binele şcolii şi al elevilor săi. Fie ca ideile exprimate să contribuie la deşteptarea unei vieţi cu impulsuri înnoitoare şi la o evoluţie a arhitecturii, vastă şi conştientă, pentru a ne vedea întruchipat idealul nostru de frumuseţe: *arhitectura modernă*.

Louis Sullivan

O CLĂDIRE ÎNALTĂ DE BIROURI

PRIVITĂ DIN PUNCT DE VEDERE ARTISTIC 1896

Arhitecţii aparţinând generaţiei prezente sunteonfruntaţi acum cu ceva nou sub soare şi anume cu evoluţia şi integrarea condiţiilor sociale, în speţă cu o grupare specială a acestora’ care a dus la cererea de a se realiza clădiri de birouri cu multe etaje.

Nu este scopul prezentului eseu de a discuta aceste condiţii sociale. Le accept ca atare şi declar fără înconjur că proiectarea tipului de clădire înaltă pentru birouri trebuie recunoscută şi privită, de la bun început, drept *o*/ problemă care trebuie rezolvată – o problemă vitală care cere, de urgenţă, o soluţionare autentică.

Să începem cu menţionarea condiţiilor, în modul cel mai clar cu putinţă. Pe scurt, condiţiile sunt următoarele: birourile sunt necesare pentru tranzacţii comerciale; descoperirea şi perfecţionarea lifturilor cu viteză mare face, ca transportul pe verticală – odinioară obo-şsitor şi

neplăcut – să devină acum uşor şi confortabil. Dezvoltarea industriei producătoare de oţel a dus la posibilitatea realizării. unor construcţii înalte, rezistente, rigide şi economice. Creşterea continuă a populaţiei din marile oraşe, având drept consecinţă suprapopularea centrelor şi creşterea valorii terenurilor, stimulează mărirea numărului de etaje. Aceste considerente „suprapuse" influenţează valoarea terenului şi aşa mai departe, prin acţiune şi reacţiune şi interacţiuni repetate. Astfel, s-a ajuns la acea formă de construcţie grandioasă denumită „clădire modernă de birouri". Ea reprezintă răspunsul la o nevoie reală, deoarece este lăcaşul unei noi grupări de condiţii sociale.

Până aici probele sunt materiale, reprezentând o demonstraţie de forţă, de hotărâre şi inteligenţă în cel mai bun sens al cuvântului. Ea reprezintă produsul integrat al muncii teoreticianului, inginerului şi constructorului.

Problemă: Cum vom imprima acestei stive sterile, în această aglomerare brută, riguroasă şi agresivă, în acest strigăt puternic şi implacabil de revoltă eternă, graţia acestor forme etanşate ale sensibilităţii şi culturii născute din pasiuni obişnuite, dar mândre? Cum să proclamăm de la înălţimea ameţitoare a acestui acoperiş ciudat, vrăjitoresc şi modern, crezul pacifist de sentimente, frumuseţe şi cult al unei existenţe spiritualizate?

Aceasta este problema, iar noi trebuie să căutăm soluţia într-un proces analog propriei noastre evoluţii – care este de fapt o continuare a acestuia – anume, prin tatonare, pas cu pas, de la aspecte generale la cele speciale, de la consideraţiuni pripite la consideraţiuni de fineţe.

Sunt convins că numai esenţa, proprie fiecărei probleme implicate, ne poate sugera soluţia potrivită. După părerea mea, aceasta este legitatea naturii.

În mare, condiţiile practice sunt următoarele:

Ce se urmăreşte: I. Un nivel subteran cuprinzând centrala termică, instalaţii de tot felul etc., într-un cuvânt, centrala electrică, termică, instalaţiile de lumină etc. II.

Parterul, după cum este denumit, rezervat pentru magazine, bănci şi alte instituţii ce necesită spaţii ample, lumină maximă şi libertate mare de acces. III. Etajul I cu acces direct prin scară; acest spaţiu prezintă, de obicei, compartimentări mari, rezolvând cu generozitate trama de rezistenţă, folosind la maximum sticla şi având largi deschideri exterioare. IV. Deasupra etajului I, un număr mare de etaje cu spaţii pentru birouri, suprapuse unul peste celălalt, cu partiu identic, fiecare birou fiind exact copia celuilalt. Un astfel de birou este similar cu o celulă a unui fagure de miere, un simplu compartiment şi nimic mai mult. V şi ultimul punct. În partea superioară a acestei stive se află un spaţiu sau etaj care, din punct de vedere al legăturii sale cu viaţa şi cu utilitatea structurii, este de natură pur fiziologică – şi anume podul. Aici sistemul circulatoriu se completează şi face un mare cot care urcă şi coboară. Acest spaţiu este plin cu rezervoare, conducte, robinete, roţi dinţate şi multe alte obiecte mecanice care suplimentează şi completează uzina generatoare de putere ascunsă sub pământ, la subsol. În sfârşit, sau mai degrabă la început, la parter va fi necesară o deschidere mare, adică o intrare comună pentru toţi cei ce beneficiază ele clădirea respectivă.

Deoarece scopul meu este cel de a găsi un model autentic, clar obişnuit, şi nu o soluţie individuală sau specială, trebuie să ne mărginim la acele condiţii care, în principal, sunt prezente la toate clădirile înalte de birouri, eliminând din analiza noastră orice variaţie secundară sau accidentală care ar dăuna clarităţii subiectului de bază analizat de noi.

Diviziunea practică pe orizontală şi verticală, adică unitatea de lucru (biroul) este formată, în mod natural, dintr-o cameră cu suprafaţă şi înălţime confortabile. Dimensiunea acestei camere-birou standard, predetermină în mod firesc unitatea standard a elementelor de rezistenţă şi în mod aproximativ mărimea golurilor pentru ferestre. La rândul lor, aceste unităţi de rezistenţă, alese pur arbitrar, formează, într-un mod la fel de firesc, baza reală a

tratării artistice a suprafeţelor exterioare. Fără îndoială, dispunerea elementelor de rezistenţă şi a golurilor primului nivel comercial e necesar să fie cele mai generoase dintre toate. Cele de la nivelul al doilea, nivelul cvasicomercial, sunt de natură oarecum similară. Dispunerea elementelor de rezistenţă şi deschiderile de la nivelul podului nu au nicio importanţă (aici ferestrele nu mai au nicio funcţie reală), deoarece lumina se poate. asigura prin luminatoare, nefiind necesară o diviziune celulară din punct de vedere al dispunerii elementelor de rezistenţă.

De aici urmează în mod inevitabil şi foarte simplu că, dacă dăm ascultare instinctului nostru natural, fără a apela la cărţi, reguli şi precedente sau la alte asemenea impedimente educaţionale ce stau în calea unui rezultat spontan şi „raţional”, vom concepe exteriorul clădirii noastre înalte pentru birouri în mod conştient astfel:

La primul nivel, vom face o intrare mare, atrăgătoare, care va concentra atenţia asupra ei, iar restul nivelului va fi rezolvat mai mult sau mai puţin liber, într-un mod generos şi somptuos, care să răspundă exact necesităţilor practice şi în acelaşi timp să exprime un sentiment de largheţe şi libertate. Al doilea nivel va fi rezolvat în mod similar dar, de obicei, cu pretenţii moderate în comparaţie cu primul. Deasupra acestuia, pentru infinitul număr de nivele curente de birouri, pornind de la celula individuală care necesită o fereastră cu montantul său de separare, pervazul şi boiandrugul respectiv, fără prea multă bătaie de cap vom repeta acelaşi model, pentru că ele sunt toate la fel. Vom ajunge apoi la pod care, neavând nicio compartimentare care să formeze celulele-birou şi nicio funcţie specială de iluminare, ne oferă libertatea de a exprima, printr-o generoasă întindere de ziduri şi prin greutatea şi specificul său impunător, terminarea cu adevărat a seriei de nivele cu birouri.

Când mă refer la mâna arhitectului, nu înţeleg prin aceasta, în mod necesar, pe arhitectul realizat sau format ca arhitect. Mă refer numai la o persoană cu o afinitate

spontană şi puternică pentru clădiri şi cu o înclinaţie de a le da o formă care să corespundă naturii sale sincere, exprimându-se într-un mod direct şi simplu. Acest arhitect va urma, poate, o cale inocentă în rezolvarea problemei sale şi prin aceasta va da dovadă de un talent demn de invidiat pentru gândirea logică. Dacă are şi ceva talent în realizarea detaliilor formelor, dacă are şi afinitate pentru forma simplă şi pură în sine, alături de dragoste pentru această formă, rezultatul va exprima ceva din farmecul sentimentului, în afara naturaleţii simple şi directe şi a completitudinii afirmaţiei generale.

Voi presupune acum, în cadrul studierii problemei noastre, că am trecut prin diversele etape ale analizei şi anume: I – baza socială a cererii unor clădirii înalte pentru birouri;

II – satisfacerea practică a acestei cereri;

III – trecerea de la probleme legate de proiectare, execuţie şi dotări, ca atare, la planul superior al arhitecturii naturale concepute ca reprezentând o devenire directă a unei clădiri rezistente şi raţionale; IV – continuând elevarea, de la stadiul arhitecturii naturale (elementare) vom atinge incipienta expresie arhitecturală autentică, printr-un surplus dozat de sentiment, atât din punct de vedere cantitativ, cât şi calitativ.

Deşi clădirea noastră poate avea toate aceste elemente, ne aflăm departe de a găsi o soluţie potrivită pentru problema ce încercăm să o definim. Trebuie, în acest stadiu, să temperăm pornirea imperativă a emoţiei.

Ea ne cere să spunem care este trăsătura principală a clădirii înalte pentru birouri? Imediat vom răspunde: Este impunătoare şi elegantă. Acesta este cel mai atrăgător aspect pentru spiritul artistic. În atracţia sa se află, parcă, cel mai cristalin sunet de orgă. În exprimarea sa, artistul trebuie să atingă acea coardă sensibilă dominantă şi adevărată a imaginaţiei sale. Clădirea va fi înaltă în cele mai mici detalii. În ea se va afla forţa şi puterea înălţimii sale şi va trebui să simţim în ea gloria şi mândria exaltării. Fiecare detaliu va fi ceva mândru şi

elansat ce se va înălţa triumfător, ceva care, de la vârf la bază, este un tot unitar, fără niciun fel de trăsătură distonantă o peroraţie a noului, a surprizei şi elocvenţei proprii unor condiţii de maximă îndrăzneală, alienare sau limitare.

Cel ce proiectează în acest spirit, având şi simţul răspunderii faţă de generaţia sa, va fi străin de laşitate, negativism, ignoranţă şi diletantism. El trebuie să-şi trăiască viaţa şi să trăiască pentru această viaţă, în sensul cel mai deplin şi mai perfect. Trebuie să-şi dea seama, imediat şi în mod inspirat, că problema unei clădiri înalte pentru birouri este una din cele mai uimitoare şi magnifice ocazii care au fost oferite vreodată de către natură, în generozitatea sa, trufaşului spirit omenesc.

Faptul că acest lucru nu a fost observat şi, de fapt, a fost negat în mod deschis, reprezintă o expresie a perversităţii omului, care trebuie să înceteze acum.

Încă o menţiune. Să încercăm să transferăm această întrebare în zona observaţiei calme, filosofice. Hai să căutăm o soluţie complexă şi definitivă: să considerăm că această problemă nu mai există ca atare.

În legătură cu părerile serioase de mai sus, susţinute de critici avizaţi şi prevenitori, cu mult regret nu le voi accepta în prezenta demonstraţie, deoarece, pentru mine, ele sunt secundare, neesenţiale şi nu ating punctul cheie, sau punctul nevralgic al întregii probleme, fiind departe de adevărata şi imuabila filosofic a arhitecturii ca artă.

Pot afirma acum că această părere pune în discuţie, în vederea soluţionării problemei noastre, o formulă definitivă şi comprehensivă.

ßl

Orice lucru din natură are o formă, cu alte cuvinte un contur, o imagine exterioară care ne spune ce reprezintă acest lucru, ce-l deosebeşte de noi şi de alte lucruri.

Fără nicio excepţie, peste tot în natură, aceste forme exprimă viaţa interioară, calitatea nativă a unui animal, pom, pasăre, peşte, pe care ne-o prezintă ca atare. Ele sunt atât de caracteristice, uşor de recunoscut, încât

afirmăm, pur şi simplu, că sunt „natürale” şi că aşa şi trebuie să fie. Totuşi, când ne furişăm privirea sub această pojghiţă a lucrurilor, în momentul în care privim reflectarea calmă a noastră şi a norilor de deasupra noastră, coborându-ne privirea asupra adâncurilor clare, curgătoare şi nelimitate ale naturii, cât de uimitoare este liniştea sa, cât de înfiorătoare curgerea vieţii, cât de pasionant misterul său. Necontenit, esenţa lucrurilor ia forma materiei proprii, şi acest proces, care nu se poate exprima prin vorbe, îl numim naştere şi creştere. Pentru scurt timp, spiritul şi materia îngemănate se pierd în depărtare. Acest moment este chiar ceea ce numim decadenţă, moarte. Aceste două întâmplări par împreunate şi interdependente, fuzionate într-una singură, precum un balon de săpun cu aureola sa strălucitoare, în culori schimbătoare ce par purtate de aripile leneşe ale aerului. Acest aer este minunat, depăşind limitele înţelegerii omeneşti.

Şi totuşi, pentru un ochi avizat care priveşte delimitarea lucrurilor şi analizează cu precădere şi cu multă dragoste acea faţetă a lucrurilor luminată de soare – pe care o simţim cu bucurie ca reprezentând* viaţa – există o permanentă bucurie sufletească în faţa frumuseţii, a spontaneităţii extreme prin care viaţa încearcă să-şi îmbrace formele, în perfectă armonie cu nevoile sale. Întotdeauna, viaţa pare a fi una cu forma pe care o îmbracă şi inseparabilă de aceasta, într-atât de perfect este sentimentul împlinirii.

— Fie că e vorba de un vultur impunător în zbor* fie un măr în floare, calul asudat. de povară, zâmbitoarea lebădă, stejarul rămuros, pârâiaşul şerpuitor de curând izvorât, norii purtaţi uşor de vânt, de la răsăritul la apusul soarelui, forma îşi urmează permanent funcţiunea, aceasta fiind legea firii. Atunci când funcţiunea nu se schimbă şi forma rămâne neschifn. bată. Rocile de granit, veşnic tăcutele dealuri rămân posterităţii; fulgerul la naştere, prinde formă şi moare cât ai clipi.

Legea atotcuprinzătoare a tuturor lucrurilor

organice, anorganice, a tuturor lucrurilor fizice şi metafizice, a celor omeneşti şi supraomeneşti, a tuturor manifestărilor adevărate ale minţii, inimii şi sufletului ne arată că viaţa se poate recunoaşte prin exprimarea sa, că forma urmează întotdeauna funcţiunii. Aceasta este legea.

Atunci, de ce trebuie să încălcăm, zilnic, această lege, în artă? Oare suntem atât de decadenţi, imbecili şi aproape orbi încât să nu fim în stare să distingem acest adevăr atât de simplu, extrem de simplu? Oare este, cu adevărat, atât de transparent acest adevăr, încât vedem prin el, dar nu-l vedem pe el? Oare este, cu adevărat, această clădire înaltă pentru birouri ceva extrem de minunat sau este, mai degrabă, foarte obişnuit, întâlnit la fiecare pas, atât de apropiat de noi, încât nu-i putem distinge conturul, forma, expresia exterioară, componenţa sau orice altceva am dori, şi care trebuie, conform naturii proprii a lucrurilor, să corespundă funcţiunilor clădirii respective şi care, în condiţiile în care funcţia nu se schimbă, forma să rămână şi ea aceeaşi?

Oare nu ne demonstrează acest lucru imediat, clar şi definitiv că o clădire joasă, cu unul sau două etaje, va avea un caracter special care va corespunde unor nevoi speciale, că şirurile de birouri tip, cu aceeaşi funcţiune, vor continua să existe într-o aceeaşi formă şi că podul, specific şi concluziv cum este în esenţă, va avea o funcţie tot atât de puternică în semnificaţie, continuitate şi formă a exprimării exterioare? De aici rezultă, în mod firesc, spontan şi fără bătaie de cap, o diviziune triplă, nu pe baza vreunei teorii, simbol sau logică sofisticată.

Astfel, proiectul unei clădiri înalte pentru birouri îşi are locul alături de toate celelalte tipuri de arhitectură create pe vremea când arhitectura, aşa cum se întâmplă arareori, era o artă adevărată. Mărturie stă templul grec, catedrala gotică, fortăreaţa medievală.

Atunci când vor guverna instinctul şi sensibilitatea nativă în practicarea acestei iubite arte, atunci când se va aplica acea cunoscută şi admirată lege că forma este întotdeauna expresia funcţiei, atunci când arhitecţii noştri

vor înceta să se zbată şi să îndruge vrute şi nevrute, încătuşaţi şi infatuaţi, în atmosfera lâncedă a şcolilor din străinătate, atunci când, fiind simţită cu adevărat, o şi accepţi cu bucurie că există, ea îţi va dezvălui strălucirea proaspătă a câmpiilor înverzite şi te va elibera, arătându-ţi că simpla frumuseţe şi somptuozitate a legii în sine, aşa cum este arătată de natură, va împiedica pe orice om cu mintea întreagă şi suflet sensibil de a schimba această libertate naturală cu una forţată. Indiferent ce limbă străină am vorbi, este evident că am vorbi-o cu un puternic accent american. În schimb, oricare arhitect din această ţară poate, sub benefica influenţă a acestei legi, să se exprime în cel mai simplu, cel mai modest şi cel mai natural mod ce-i stă în putinţă. Acesta poate, într-adevăr şi sigur, să-şi dezvolte propria individualitate ce-i este caracteristică, iar ca artă, arhitectura va deveni pentru el o formă vie de exprimare, o formă naturală de articulare, care-l va domina şi va aduce noi comori, mici şi mari, artei în devenire din ţara sa; atunci când ştim şi simţim că natura ne este prietenă şi nu duşman de moarte, că o după-amiază la ţară, o oră pe malul mării, o imagine completă a unei zile pe care ne-o oferă zorile, trecând apoi prin amiază şi amurg, ne vor sugera atât de mult din tot ce este ritmic, adânc şi etern în imensa artă care este arhitectura, ceva atât de adânc şi adevărat, încât toate formalităţile limitate, regulile rigide aplicate şi constrângerile sufocante ale şcolilor nu o pot anihila în noi. Numai în acest moment se poate declara, sus şi tare, că ne aflăm pe drumul care duce către o artă naturală şi plăcută, o arhitectură care va deveni în curând o artă în adevăratul sens al cuvântului, o artă ce va trăi pentru că va fi a oamenilor, făcută pentru oameni şi de către oameni.

Hermann Muthesius

IMPORTANTA ARTEI DECORATIVE

Importanţa artei decorative este, în acelaşij timp, de ordin artistic, cultural şi economic. Eu o voi numi mai întâi pe cea artistică, pen-l tru că, în oarecare măsură, este de la sind înţeleasă şi pentru că întreaga mişcare de artă8

decorativă s-a rezumat la ea, aproape până în zilele noastre. Importanţa culturală a artei decorative nu este încă atât de evidentă. Forţele active abia încep să acţioneze în acest sens. Iar în ceea ce priveşte importanţa economică, aceasta este aproape în exclusivitate de domeniul viitorului.

Pentru a aprecia, aşadar, just cerinţele epocii, este întâi necesar să apreciezi just cerinţele individuale ale fiecărui obiect. Şi, astfel, conţinutul principal al artei decorative moderne l-a constituit mai întâi clarificarea scopului, pentru fiecare obiect în parte, şi apoi, din scop, dezvoltarea formei, în mod logic. De îndată ce sensul a fost deviat de la imitaţia exterioară a artei vechi, de îndată ce a fost înţeleasă realitatea, s-au mai alăturat şi alte cerinţe necesare. Fiecare material impune, pentru prelucrare, condiţiile sale specifice. Piatra necesită alte dimensiuni şi alte forme decât lemnul, lemnul, altele faţă de metal, iar, dintre metale, fierul forjat altele decât argintul. Configuraţiei în funcţie de scop i s-a adăugat, aşadar, configuraţia în funcţie de caracterul materialului şi, luând în considerare materialul, s-a luat concomitent în considerare modalitatea de construcţie corespunzătoare materialului. Scopul, materialul şi potrivirea reprezintă singurele directive pe care le urmează specialistul în arta decorativă modernă.

Desigur, nu se ajunge întotdeauna la un asemenea rezultat, încât forma obiectului nou creat să fie determinată în întregime de luarea în considerare a acestor trei principii de configuraţie. Pentru că, între raţiune şi. mâna modelatorului intervine sentimentul uman. Şi apare mai ales în operele care vor să placă, inginerul ar putea exclude sentimentul, cu toate că şi acest lucru este îndoielnic. În orice caz, ar fi total absurd să ceri de la un creator de artă să-şi reprime sentimentul şi, ca urmare, fantezia, pentru a dezvolta forma într-o succesiune logico-matematică. Influenţa sentimentului este prezentă şi în arta decorativă modernă într-o mare măsură, poate chiar în mai mare măsură decât în arta decorativă

veche. Dar există totuşi diferenţă între cazul în care apariţia sentimentului se lasă călăuzită de strădania de a atinge aspectul exterior al operelor de artă vechi şi cel în care sentimentul se manifestă independent de reminiscenţele istorice. Oricum, prin urmărirea principiilor de fier ale configuraţiei în funcţie de scop, material şi potrivire, se constituie un bastion, care ne fereşte de căderea în sentimentalism istoric şi, astfel, într-un caracter neobiectiv. Forma realizată în funcţie de reminiscenţe istorice a dus, aproape obligatoriu, la încălcarea acestor trei principii. Acest lucru e demonstrat de arta decorativă a epocii imitaţiei de stiluri, în special cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Arta decorativă are ca obiectiv reeducarea claselor sociale de astăzi spre soliditate, sinceritate şi simplitate civică. Dacă reuşeşte acest lucru atunci va pătrunde cât se poate de profund în viaţa noastră culturală şi va avea consecinţe multiple. Nu va modifica numai locuinţa şi casa germană, ci va acţiona direct asupra caracterului generaţiei, pentru că şi educaţia în scopul mobilării decente a încăperilor în care locuim nu poate fi, în esenţă, decât o educare a caracterului, care suprimă? înclinaţiile preţioase şi de parvenitism, specifice amenajării camerelor în ziua de azi.

Astfel, urmărirea principiilor propriu-zispe care este clădită noua mişcare de artă decorativă duce de la sine la o exacerbare a importanţei culturale a artei decorative. Dar şi în domeniul artistic iniţial vedem deja cum graniţele, la început strict limitate, ale artei decorative sunt depăşite. De la ideea iniţială aparţinând artei decorative, de fasonare cu bun-gust a produsului meşteşugăresc, arta decorativă a devenit deja o transformatoare a locuinţelor noastre. Este pe cale să se introducă o nouă cultură a locuinţelor. În această direcţie se află astăzi obiectivul propriu-zis al activităţii sale. De la amenajarea interiorului până la amenajarea locuinţei în care se află acest interior nu este decât un pas. Şi, în mod real, se poate observa deja astăzi cum construcţia de case,

mai întâi construcţia casei mai mici, de la ţară, este influenţată de idei care pornesc de la arta decorativă.

Mişcarea nouă, recent începută în construcţia de case, poate fi, în general, definită prin faptul că, în locul vilelor împopoţonate, acoperite cu tot felul de forme istorice învechite, s-a impus o casă simplă, care se afiliază la motivele de construcţie caracteristice ţării întemeiate pe principii logic-obiective. Această schimbare în concepţia edilitară este aceeaşi mişcare care a dus de la arta decorativă veche, care lucra cu forme istorice, la o artă decorativă nouă, bazată pe un fundament obiectiv. Influenţa chiar inconştientă exercitată de arta decorativă este evidentă. Iar succesiunea de idei simple ale artei decorative este pe cale să pătrundă mai mult în arhitectură. Curentul modificat în construcţia caselor de ţară reprezintă, în general, numai începutul unor tendinţe de simplificare în arhitectură. Se poate afirma că misiunea adevărată a artei decorative va fi îndeplinită abia atunci când principiile ei sunt extinse asupra întregului domeniu vast al arhitecturii particulare şi publice.

În orice caz, soluţionarea laturii economice a noii arte decorative este problema cea mai stringentă a epocii. Ea nu este rezolvată prin simplul fapt că producţia de artă decorativă şi de artă industrială realizează acum obiecte în aşa-zisul stil nou, substituindu-le pe cele istorice. Această încercare a făcut-o deja, prin lansarea celui mai recent stil, Jugendstil şi Sezession. Şi ea a schimbat deja acest stil, în favoarea stilului Empire şi Biedermeier. Ideile care se reflectă însă în noua artă decorativă sunt prea serioase pentru a se lăsa trecute în rândul acestui joc uşuratic de stiluri la modă. Mişcarea de artă decorativă nu depinde în niciun fel de noul stil. Proclamarea respectivului stil a fost o pripeală nechibzuită. Un stil nu ia naştere peste noapte şi nu poate fi inventat, ei este rezultatul unei epoci care aspiră, cu seriozitate, spre manifestarea evidentă a forţelor propulsoare interne, spirituale ale epocii. Dacă aceste forţe propulsoare sunt adevărate atunci va lua naştere un stil adevărat, original, durabil, iar dacă sunt uşuratice şi

superficiale, atunci va lua naştere ceva similar cu imitaţiile de stiluri schimbătoare, din ultimii cincizeci de ani. Ce stil va rezulta din strădaniile serioase, actuale, ale artei decorative moderne nu se poate întrezări astăzi. El poate fi doar bănuit. Nu ne revine sarcina să cristalizăm forţat acest stil din epoca noastră, important este să creăm cu dăruire totală, cu onestitate şi cu înaltă responsabilitate faţă de conştiinţa noastră artistică. Stilul nu este ceva ce poate fi anticipat, el este marea rezumare a năzuinţei sincere a unei epoci. Va fi sarcina posterităţii să afle ce stil a avut epoca noastră, să descopere care sunt caracteristicile comune strădaniilor celor mai coerente şi mai serioase ale celor mai buni arhitecţi.

De această aspiraţie sunt animaţi conducătorii noştri de astăzi în mişcarea de artă decqjrativă şi este, prin urmare, de aşteptat că e să dezvolte, fără să vrea, stilul epocii noastre pur şi simplu dând curs năzuinţei de progrès şi impulsului lor interior. Tot ce poate fact mai bun producţia materială a epocii noastre este să-şi însuşească această aspiraţie serioasa Aceasta înseamnă, desigur, o schimbare fundamentală a orientării. Pentru că producătorul de artă decorativă a respins până acum, dit principiu, împletirea ţelurilor etice cu afacerile lui, pe care le-a croit după indicaţii proprii, după cererea presupusă a publicului. Au rezultat lucruri care arătau mai mult şi costat o nimica toată. Căci aceste lucruri au atras publicul în număr mare şi din toate straturile sociale. Prin această practică a industriei şi consimţirea din partea publicului, a survenit d demoralizare reciprocă, atât a producătorului, cât şi a beneficiarului. Căci cărui fabricant îi poate produce bucurie faptul de a-şi irosi viaţa producând marfă proastă şi care beneficiar se poate bucura, în timp, de nişte lucruri care nu folosesc la nimic? Aici trebuie să intervină o schimbare deplină, şi această schimbare trebuie să pornească de la fabricant. Acesta nu trebuie decât să-şi aplice principiile onorabile, pe care le are ca cetăţean, în afacerile sale; aşa cum, ca cetăţean, nu are un comportament necorespunzător, tot aşa, în calitate de om

de afaceri, nu are voie să producă necorespunzător, adică să producă lucruri care sunt imitaţii şi surogate, lucruri care arată mai mult decât valorează cu adevărat Oricine cunoaşte viaţa şi concepţiile englezeşti ştie cum asemenea principii se pot transa forma într-un bun general al unui popor. Fabricantul englez se află, aproape întotdeauna, pe poziţia de a-şi urma convingerile Ş de a produce numai lucruri de bună calitate Oricât de mult a crescut producţia meşteşugarrească germană, prin mult lăudata capacitate de adaptare din ultimele decenii, aceasta a devenit adesea o catastrofă în unele domenii care se interferează cu arta decorativă şi cu industria artistică.

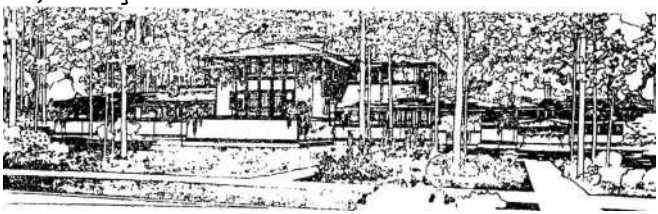
Din fericire, în ultima vreme s-a generalizat şi în pături mai largi ale poporului german acea tendinţă spre o calitate mai bună, fenomen deja comun în Anglia, ceea ce se explică, în mare măsură, prin bunăstarea sporită a poporului. Aici se interferează din nou caracteristica epocii cu principiile de bază ale mişcării de artă decorativă. Să nu fie admisă nicio imitaţie şi fiecare obiect să se comporte drept ceea ce este! Dacă industria producătoare s-ar alătura, din acest punct de vedere, mişcării de artă decorativă atunci s-ar face un pas enorm înainte. Pentru că, în cazul unor obiecte de calitate necorespunzătoare, indiferent de munca prestată, materia primă nu este exploatată aşa cum ar putea fi, irosindu-se, pe de o parte, un bun naţional imens, iar pe de alta, forţa de muncă. Lucrurile ieftine sunt, în ultimă instanţă, din toate punctele de vedere, mai costisitoare decât cele scumpe.

Frank Lloyd Wright

PLEDOARIE PENTRU ARHITECTURĂ 1908

Oricât de radicală ar putea părea, lucrarea de faţă este dedicată unei cauze conservatoare în cel mai bun sens al cuvântului. Nu găseşti în ea, nicăieri, negarea legităţii şi ordinii elementelor proprii oricărei arhitecturi de valoare. Ea reprezintă, mai degrabă, o declaraţie de dragoste pentru spiritul acelei legităţi şi ordini, precum şi o respectuoasă recunoaştere a elementelor care au făcut ca, la un moment dat, străvechiul ei simbol să fie vital şi unic.

În primul rând, natura este aceea care a furnizat materialul pentru motivele arhitecturale din care s-au dezvoltat formele arhitecturale în imaginea cunoscută de noi astăzi şi, deşi practica noastră constă, în mare parte, de secole, în a ne înstrăina de natură, în a scormoni inspiraţia din cărţi şi a ne supune orbeşte formelor moarte, bogăţia sa de sugestie rămâne inepuizabilă. Rezervele sale depăşesc cele mai îndrăzneţe visuri omeneşti. Ştiu cu câtă neîncredere este privit cel ce explică arta prin revenirea la natură. Mai ştiu că, de obicei, se încearcă o întoarcere la natură, prost înţeleasă, deoarece natura este privită, îndeobşte, numai sub aspectul său exterior, explicit, strict al cuvântului. Însă, odată privită în esenţa sa, nu există sursă mai fertilă, mai sugestivă şi mai utilă din punct de vedere estetic, pentru arhitect, decât înţelegerea adevărată, comprehensiunea legităţii firii. Aşa cum natura nu este niciodată un subiect potrivit pentru un tablou, tot aşa ea nu se potriveşte arhitectului – adică, dacă se ia ca atare. Totuşi, natura ascunde în spatele formelor sale imediate o adevărată şcoală în care se poate cultiva un simţ al proporţiilor care lipseşte cu des avârşire atât lui Vignola, cât şi lui Vitruviu. În această



Frank Lloyd Wright
Willits House, *Higlanel Park*, *Illinois*, *1902*

şcoală îşi poate dezvolta arhitectul acel simţ al realităţii care, tradus în termenii propriului său univers şi al lucrării sale, îl va ridica mult deasupra elementului realist, în tot ce va crea. În această şcoală va fi inspirat de sentiment, care nu va degenera în sentimentalism, şi va învăţa să tragă cu o mână tot mai sigură linia de demarcare, tot mai paradoxală, între ceea ce este ciudat şi cea ce este frumos.

Indispensabil pentru un arhitect este acel simţ al calităţii organice. Unde oare îşi poate el dezvolta mai bine acest simţ decât la această şcoală? O cunoaştere a relaţiilor dintre formă şi funcţiune se află la baza activităţii sale; unde altundeva poate el asista la lecţiile practice atât de pertinente pe care natura i le pune atât de prompt la dispoziţie? Unde poate studia mai bine acele diferenţieri de formă care determină caracteristica unui lucru, dacă nu la arbori? Şi unde se poate ascuţi acel simţ al caracterului inevitabil al unei opere de artă dacă nu prin contopirea cu natura?

Arta japoneză cunoaşte această şcoală mai intim decât oricare alt popor. În limba japoneză există multe cuvinte uzuale, ca de exemplu „edaburi”, care, tradus cât mai fidel cu putinţă, înseamnă modul de dispunere a ramurilor unui copac, care dau forma coroanei acestuia. În limba engleză nu există un asemenea cuvânt; noi nu suntem încă suficient de civilizaţi pentru a gândi în asemenea termeni. Totuşi, arhitectul trebuie nu numai să înveţe a gândi în asemenea termeni, dar el trebuie, în această şcoală, să-şi formeze un nou vocabular, propriu, pe care să-l poată exprima în mod comprehensibil în cuvinte tot atât de semnificative, ca sens, ca şi cele japoneze.

În anul 1894, având în faţa mea următorul text din Carlyle: „Idealul se află în tine, singura condiţie de a-l atinge este ca din plămada ce o reprezinţi să poţi modela acelaşi ideal şi pentru alţii”, am aşternut sub el următoarele „propuneri”. Le redau mai jos, cu toate că în perspectiva experienţei mele de azi, s-ar putea formula mai complet şi mai succint.

I. Simplitatea şi plăcerea produsei reprezintă calităţi ce măsoară adevărata valoare a operei de artă”.

Cu toate acestea, simplitatea nu reprezintă un scop în sine, ci este o entitate cu o frumuseţe graţioasă în integritatea sa, o entitate ce se deosebeşte de întreg, din care a fost eliminat orice element inutil. O floare sălbatică este, cu adevărat, simplă. Prin urmare:

1. O clădire trebuie să aibă un număr limitat de

camere, cerut de condiţiile în care trăim şi care necesită construirea sa, condiţii pe care arhitectul trebuie să încerce să le simplifice în permanenţă. Apoi, ansamblul de camere trebuie şi el studiat cu atenţie, astfel încât confortul şi practicul să meargă mână în mână cu frumosul. În afară de intrare şi de camerele de lucru necesare, la parterul unei case trebuie să mai existe doar trei camere şi anume: camera de zi, sufrageria şi bucătăria, precum şi, eventual, un „cabinet public”. În realitate, nu ar fi necesară decât o singură cameră, camera de zi, cu anexele sale de care este, de obicei, izolată, sau care sunt ecranate în cadrul ei prin diverse inovaţii arhitecturale.

2. Deschiderile trebuie să pară nişte trăsături integratestructurii şi formei, reprezentând, pe cât posibil, ornamentaţia naturală, a clădirii.

3. O dragoste excesivă pentru detaliu a dus, nu o dată, la distrugerea. unor lucrări deosebite: din punct de vedere artistic sau al rezolvării funcţionale corecte, rezultatul fiind de-a dreptul vulgar. Niciun alt defect omenesc nu a avut asemenea rezultat. Prea multe case, dacă nu fac parte dintr-un decor de teatru sau de picturi, nu sunt altceva decât nişte magazine ireale, bazaruri sau dughene cu vechituri. Decoraţia este periculoasă atunci când nu este înţeleasă pe deplin şi când nu există convingerea că ea reprezintă ceva util pentru proiect, privit ca întreg, căci, dacă te limitezi la un detaliu, ajungi, de obicei, la concluzia că tot atât de bine te poţi lipsi de decoraţia respectivă. Simplul fapt că „dă bine” nu reprezintă o justificare pentru folosirea ornamentului.

4. Toate aparatele sau instalaţiile nu sunt de dorit, ca atare. Asimilaţi-le, cu accesorii cu tot, în proiectul de rezistenţă.

5. Tablourile mai mult strică un perete, în loc de a-l înfrumuseţa. Tablourile trebuie să fie decorative şi să facă parte, de la început, din proiectul general de decoraţie interioară.

6. Casele cu adevărat reuşite sunt cele în care

întregul sau majoritatea mobilierului este înglobat ca element al proiectului iniţial, totul fiind studiat ca o unitate integrantă dintr-un întreg.

II. Trebuie să existe tot atâtea stiluri de case câte feluri de oameni există şi tot atâtea diferenţe între ele câţi indivizi diferiţi există. Un om cu personalitate (şi cine nu are aşa ceva?) are dreptul la o expresie proprie a mediului în care trăieşte.

III. O clădire trebuie să-ţi creeze impresia că răsare în mod natural din amplasament, fiind modelată armonios în relaţie cu împrejurimile sale, în cazul în care natura este prezentă, sau să încercăm să creăm această natură, imaginând-o tot atât de calmă, substanţială şi organică cum ar fi fost ea dacă i s-ar fi oferit ocazia[2].

Noi, cei din Vestul Mijlociu, trăim în prerie. Preria are o frumuseţe aparte şi avem datoria de a recunoaşte şi de a accentua această frumuseţe naturală, caracterul său calm. Aşa se explică acoperişurile cu pante line, volumele proporţionate de înălţimi mici, verticalele reţinute, coşurile de fum joase şi copertinele delicate, terasele joase şi gardurile zidite, care închid grădini particulare.

IV. Culorile cer şi ele acelaşi proces de adaptare, pentru a simula viaţa acestor forme naturale. Deci, îndreptaţi-vă spre păduri şi câmpii pentru a vă alege paleta de cuolri. Folosiţi, cu precădere, tonuri calde, optimiste, cum au frunzele şi pământul toamna, şi nu pesimistele nuanţe de albastru, cele purpurii, verdele cel rece şi griul panglicilor din mercerie. În cele mai multe cazuri, primele culori sunt mult mai potrivite şi mai complete pentru o decoraţie reuşită.

V. Accentuaţi natura materialelor, lăsaţi-o să transpară în mod intim în proiecte. Renunţaţi la lăcuirea lemnului şi lăsaţi-l să se exprime natural – băiţuiţi-l. Dezvoltaţi textura naturală a tencuielii prin decapare. Dezvăluiţi, în proiectele voastre, natura lemnului, a mortarului, a cărămizii şi a pietrei. Toate sunt, prin natura

2 Mă gîndesc la loturile din orașe, fără nici un copac sau element natural, unde nu se văd decît case și trotuare.

lor, prietenoase şi frumoase. Niciun mod de tratare nu se poate socoti cu adevărat artistic dacă aceste caracteristici naturale sunt neglijate sau violate, sau când natura lor este uitată.

VI. O casă cu personalitate are şansa reală de a deveni una valoroasă cu trecerea timpului, pe când o casă la modă, indiferent despre ce modă e. vorba, cade curând în desuetudine, mucezeşte. şi devine nerentabilă.

Clădirile, ca şi oamenii, trebuie să fie în primul rând sincere, adevărate şi, în acelaşi timp, graţioase şi plăcute.

Înainte de toate, integritate. Maşina reprezintă unealta obişnuită a civilizaţiilor noastre, deci, să-i dăm să facă ceva ce poate face bine. Nimic nu este mai important decât acest lucru, în acest scop trebuie să formulezi noi idealuri industriale, din păcate, necesare.

Propunerile de mai sus sunt interesante mai ales datorită ciudatului motiv de a fi fost novatoare, la data formulării lor, în opoziţie cu condiţiile ostile, existente la data respectivă, şi pentru că idealurile pe care le preamăresc au fost întrupate practic în clădiri care s-au construit tocmai pentru a fi la nivelul aşteptărilor. Clădirile din ultimii ani nu numai că aplică aceste propuneri, dar, în multe cazuri, reprezintă chiar o dezvoltare ulterioară a propunerilor simple, formulate atunci atât de răspicat.

De la începuturile activităţii mele practice întrebarea care m-a f rămân tat cel mai mult a fost nu „ce stil” să folosesc, ci „ce este stilul?”, şi sunt convins că principalul merit al prezentei lucrări se va reflecta în faptul că, fiind confruntaţi cu condiţiile de azi, în care orice tip de construcţie dat se poate trata independent, conferindu-i-se calitatea de stil, atunci înseamnă că posibilitatea apariţiei unei arhitecturi cu adevărat nobile va fi reală de îndată ce americanii vor cere direct acest lucru de la arhitectura noii generaţii.

Nu cred că vom mai atinge vreodată uniformitatea tipologică care a caracterizat aşa-numitele mari „stiluri”. Astăzi avem alte condiţii. Idealul nostru este democraţia, expresia supremă a individului ca unitate şi, în acelaşi

timp, parte integrantă dintr-un tot armonios. Media inteligenţei omeneşti creşte neîncetat şi, pe măsură ce unitatea individuală îşi măreşte în continuu credibilitatea, vom vedea o arhitectură cu o varietate mai bogată în unitate decât a fost vreodată; cu toate acestea, formele trebuie să fie fructul condiţiilor noastre schimbate, ele trebuie să fie forme *adevărate*. În caz contrar, tradiţia nu ne-ar putea oferi decât o mascaradă penibilă, lipsită de semnificaţie vitală sau de valoare spirituală autentică.

Am observat că, de obicei, natura îşi perfecţionează formele; rareori este sacrificată individualitatea acestui atribut; cu alte cuvinte, forma nu este deformată sau mutilată de părţile sale componente. Ea afirmă rareori un lucru pentru ca, apoi, imediat, să-l şi retracteze. De obicei, ea nu va decreta că ceva este „clasic” pornind, să zicem, de la stabilirea unui „ordin”, nu va porni de la o coloană, ridicând apoi ziduri între coloanele acestui ordin, transformând apoi coloanele în pilaştri, continuând cu tăierea unor orificii în ziduri şi cimentând cornişele, în jurul cărora va ridica şi mai mulţi pilaştri. Rezultatul unei asemenea acţiuni va fi deformarea atroce a fiecărei forme, constituind un tot mutilat îngrozitor, cum se întâmplă cu majoritatea arhitecturii Renaşterii, în care stilul corodează stilul şi toate formele sunt schimonosite.

În elaborarea planurilor de bază, chiar şi pentru cele mai neînsemnate clădiri de acest fel, sunt suficiente o simplă lege axială, ordinea şi spaţierea ordonată într-un sistem de unităţi structurale de un anumit fel, fixate anume, pentru ca fiecare structură să fie în acord cu propria ei modalitate de realizare practică şi cu proporţia sa estetică, deşi vedem că acum sunt folosite drept expedient pentru simplificarea dificultăţilor de ordin tehnic ale execuţiei şi, în ciuda faptului că simetria poate uneori să fie neclară, de obicei echilibrul este mereu păstrat. De regulă, platt nurile sunt mult mai logice decât o dovedesc produsele şcolii de Arte Frumoase. Individualitatea diferitelor funcţii, a diferitelor caracteristici este dezvoltată pe un plan superior; toate formele sunt

complete în sine şi de multe ori îşi fac datoria atât în interior, cât şi în exterior, reprezentând atribute decorative ale unui întreg.

„Arhitectura" nu este un lucru „făcut la repezeală", ca un exerciţiu artistic, o simplă elevaţie de la un plan de bază preconceput. Proiectele sunt concepute în trei dimensiuni, ca entităţi organice, lăsând ca impresia artistică să vină de la sine. Totuşi, o senzaţie a impresiilor incidentale pe care le va crea proiectul este mereu prezentă. Am o mare încredere că, dacă ceva este asamblat corect, în sens pur organic, perfect proporţional, impresia artistică îşi va purta singură de grijă. Până în ziua de azi, nimeni nu a construit o clădire care şi-a meritat numele de arhitectură gândind-o de la început ca schiţă în perspectivă, pe gustul său, pentru ca apoi să-i încropească planul care „ar merge" cu perspectiva iniţială. Asemenea metode au drept rezultat simple decoruri. Perspectiva poate fi socotită o probă, dar, în niciun caz, conţinut.

În legătură cu valoarea volumetrică a clădirilor, principiile estetice arătate pe scurt la punctul III din propuneri vor răspunde, în parte, la personalitatea acestora.

În materie de decoraţie, a existat şi există o tendinţă tot mai mare de a te lăsa în voia ei, în multe cazuri limitându-te numai la asigurarea unei oarecare pregătiri arhitecturale, sub formă de frunze şi flori, aşa cum s-a reuşit, să zicem, la intrarea casei Lawrence din Springfield. O asemenea folosire decorativă a frunzelor naturale şi a florilor reprezintă o predilecţie în toate proiectele şi, deşi aceste clădiri sunt terminate şi fără asemenea eflorescenţe, se poate recunoaşte că ele înfloresc odată cu natura. Măreţia decoraţiei arhitect turale a unei clădiri devine o convenţie numai în măsura în care aceasta există calm, precum o folie rezistentă, reflectare a formelor naturale din care provine şi cu care trebuie asociată intim, fiind întotdeauna *proprie* suprafeţei şi niciodată aflată doar *pe* această suprafaţă.

Trăsătura distinctivă a unei forme izolate, sigure şi

simple caracterizează expresia unei clădiri. Putem înlocui o formă cu alta radical diferită, dar, din aceeaşi idee de bază, vor deriva, fără excepţie, toate elementele pendinte de formă ale proiectului, fiind articulate între ele, păstrându-şi proporţia şi individualitatea proprie: forma aleasă poate exploda, deschizându-se asemenea unei flori către cer; o alta poate sta cu capul plecat, tânjind, pentru a accentua, în mod artistic, povara volumelor; o a treia poate rămâne neimplicată sau brusc emfatică, sau poate avea o compoziţie ce se poate deduce din forma unei plante care m-a impresionat, aşa cum se întâmplă cu oţetarul [...] Oricum, în fiecare caz, se respectă, de la început până la sfârşit, acelaşi „leitmotiv", aşa că nu exagerăm când afirmăm că, din punct de vedere estetic, fiecare clădire este croită dintr-un singur trunchi, aflându-se ca un întreg substanţializat, cu o integritate imposibil de atins în alt mod.

Din perspectiva artelor frumoase aceste proiecte cresc tot aşa de natural precum plantele, iar individualitatea fiecăruia dintre ele este integrală, ajungând la perfecţiune, după cum ne-o permit priceperea, timpul, forţa şi condiţiile exprese.

Această metodă, în sine, nu duce, în mod necesar, la realizarea unei clădiri frumoase cu toate că oferă, cu siguranţă, cadrul, ca punct de sprijin care are integritate organică, modificabilă după imaginaţia arhitectului, putându-i oferi, pe dată, tezaurul de sugestii artistice ale naturii, încredinţându-i un principiu călăuzitor, cadru în care arhitectul nu va putea fi niciodată întru totul fals, distonant sau lipsit de un subiect raţional. Subtilităţile, acele armonii în permanentă mişcare şi întrepătrundere, cadenţele, nuanţele sunt determinate de propria sa natură, de propriile sale susceptibilităţi şi calităţi.

Cu toate acestea, autonegarea se impune arhitectului într-o mult mai mare măsură decât oricărui alt membru al familiei artiştilor plastici. Există permanent marea tentaţie de a îndulci lucrarea, de a face ca fiecare detaliu să fie atrăgător în sine, expresiv în sine; şi totuşi, se impune

constrângerea ca întregul să reprezinte, în mod intrinsec, expresia convingătoare a funcţiei sale finale. A permite unor elemente distincte să iasă în evidenţă şi să strălucească, în detrimentul rezultatului final, reprezintă pentru arhitect o trădare a încrederii de care se bucură, deoarece clădirile sunt fundalul sau cadrul vieţii omeneşti, trăită între zidurile sale, fiind pelicula care preia bogăţia florală a naturii din aer liber. Astfel, arhitectura este cea mai completă modalitate de a crea convenţii şi cea mai subiectivă dintre toate artele, cu excepţia muzicii.

Se studiază astăzi" permanent, condiţiile industrialei pentru punerea în practică a acestor idealuri arhitecturale, iar modalităţile de realizare se simplifică şi se ordonează în aşa fel încât să corespundă proceselor moderne, în scopul folosirii cât mai eficiente a randamentului maşinii. Mobilierul are volume cu muchii vii şi linii drepte care se pot realiza mult mai lesne la maşină decât manual. Se profită şi de unele simplificări oferite de maşină – şi ar fi interesant să ne oprim asupra lor – şi în acest proces se ajunge, de obicei, la dezvăluirea naturii materialelor.

Nici măcar atmosfera acestui rezultat nu este, în întregime, un lucru nou sau dificil. În majoritatea interioarelor se va afla acea demnitate calmă şi simplă, imaginată de noi ca aparţinând numai „vechiului" şi care se datorează acelui substrat organic armonios în care elementul se regăseşte în tot şi totul în element, în mod atotcuprinzător. În aceasta constă şansa modernă care ni se oferă – să facem o clădire care, împreună cu dotările, aparatura sa şi mediul înconjurător să formeze o entitate şi o operă de artă completă, o operă de artă în general mai valoroasă pentru societate decât s-a creat vreodată până acum, deoarece condiţiile discordante, suportate de secole, sunt acum îndepărtate şi armonizate. Viaţa cotidiană de aici îşi află expresia pertinentă pentru existenţa sa de zi cu zi; o idealizare a obişnuitului trebuie să-şi afle valoarea şi utilitatea în acelaşi sens în care aerul curat este de preferat celui otrăvit cu gaze nocive.

Limitele proprii reprezintă pentru artist prietenii săi

cei mai apropiaţi. Maşina a intrat în viaţa noastră şi nu va dispărea. Ea reprezintă un precursor al democraţiei în care ne punem cele mai îndrăgite speranţe. Acum, nimic nu este mai important pentru arhitect decât exploatarea acestei unelte proprii civilizaţiei, dezvăluindu-i calităţile ascunse şi în niciun caz nu trebuie să o prostitueze, aşa cum a făcut-o până astăzi, reproducând, cu o omniprezenţă criminală, forme născute de alte vremuri şi de alte condiţii, forme care nu pot decât să eşueze în poluare.

Exterioarele acestor clădiri se vor bucura, poate, de o recunoaştere mai târzie decât interioarele lor şi pentru că ele sunt rezultatul unei concepţii radical opuse conceptului de clădire. Ne-am obişnuit că arhitectura exprimării majorităţii acestor exterioare trebuie să ne şocheze la prima vedere, mai mult sau mai puţin dezagreabil; acest şoc este cu atât mai dezagreabil cu cât ne gândim că acest fel de a gândi îşi află fixarea limitată de aşa-numita formaţie sau pregătire clasică. Simplitatea nu reprezintă un scop în sine, ci un mijloc în vederea atingerii unui scop. Estetica noastră este dispeptică, pentru că s-a înfruptat cu lăcomie din patiseria „franţuzită”. Tânjim după ornament de dragul ornamentului; vrem să ne mascăm cu totul greşelile de concepţie prin senzualităţi ornamentale care au reprezentat, cândva, ornamente senzuale. Am face mai bine să ne ferim de această dorinţă nesănătoasă şi nocivă, pentru a privi simplitatea liniei; să privim, un timp, volumul pur, dar totuşi plin de viaţă, şi culoarea calmă, până ce semnificaţia sinceră a acestora va apărea, iarăşi, înaintea ochilor noştri. Au îmbătrânit vechile volume masive care erau până acum atât de atractive pentru „arhitectură”. Viaţa le-a părăsit cu mult timp în urmă, iar noile condiţii, oţelul, betonul şi ceramica în special, vin să anunţe profetic, în termeni industriali, apariţia unei arte mai plastice, în care, precum pielea pentru scheletul nostru, structura de rezistenţă va fi mascată mai expresiv ca niciodată, într-un mod mult mai adevărat şi mai frumos. Dar povestea este mult mai lungă. Această reticenţă în materie de ornamentaţie este caracteristică acestor

structuri din cel puţin două considerente: mai întâi, ele reprezintă expresia unei idei, şi anume că ornamentaţia unei clădiri trebuie să fie element constitutiv, fiind legată de natura structurii, începând cu planul primului nivel. Dar, în clădirile propriu-zise, în sensul întregului, nu lipsesc nici abundenţa şi nici incidentalul, deoarece aceste calităţi nu sunt asigurate de decoraţia aplicată; ci de modelarea întregului, în care culoarea joacă un rol tot atât de important ca şi în vechea inscripţie japoneză de pe bucata de lemn. Secundo, deoarece, aşa cum am spus mai sus, clădirile îşi îndeplinesc suprema menire, în legătură cu viaţa omului, în interior, şi cu eflorescenţa naturală, în exterior; pentru a putea dezvolta şi menţine armonia unei adevărate acordări între interior şi exterior vom face din clădire o reflectare clară a vieţii; în acest sens, atât suprafeţele ample şi simple, cât şi formele, devenite convenţionale, sunt inevitabile. Aceste idealuri eliberează clădirile de dogmatism pentru a le îngemăna cu terenul pe care se află; le fac expresii sau revelaţii intime ale exteriorului, individualizându-le fără a ţine seama de noţiuni preconcepute, legate de stil. Eu am încercat să perfecţionez gramatica clădirilor în acest fel, pentru a da formelor şi proporţiilor o integritate care să reziste unei analize, deşi puţine sunt cele care se pot analiza rupte de mediul înconjurător în mijlocul căruia se află. Deci, ceea ce se poate denumi caracter democratic al exterioarelor reprezintă primul lor păcat – lipsa totală a ceea ce consideră criticul de specialitate că reprezintă arhitectura. La drept vorbind, tot ce am discutat aici nu are nicio legătură cu arhitectura privită din punctul de vedere al unui critic de arhitectură.

Există întotdeauna o bază sintetică pentru caracteristicile diverselor structuri şi, în consecinţă, asistăm la acumularea continuă a unor formule ce devin tot mai utile, pe zi ce trece. Totuşi, eu nu pretind că perceperea sau conceperea acestora nu a fost iniţial intuitivă său; că ceea ce se află dincolo de ele nu va fi receptat tot în mod intuitiv. Dar, la urma urmei, arhitectura

este o artă ştiinţifică, iar baza de gândire a unui arhitect va constitui, întotdeaj una, o garanţie, tribunalul suprem în care; imaginaţia îi va cerne sentimentele…

Cât despre viitor – lucrarea se va dezvoltai de la sine cu o simplitate şi mai naturală; vai fi mai expresivă, cu linii mai puţine şi ctia forme mai puţine; va fi mai articulată cu may puţină forţă de muncă, va fi mai plastică, mai] fluentă, cu toate că va câştiga în coerenţă, val şi mai organică. Lucrarea de arhitectură val creşte de la sine nu numai ca semn al adaptării la metodele şi procesele la care am apelat pentru a-i da naştere, dar, în plus, va des-l

coperi tot ce este atrăgător sau demn de apreciat în acea metodă sau proces şi le va idealiza cu o trăsătură de penel extrem de simplă şi de viguroasă, după câte îmi pot da seama. Pe măsură ce se maturizează înţelegerea şi aprecierea vieţii, lucrarea va anunţa profetic şi va idealiza în mod mai intim personalitatea individului pentru care a fost modelată, oricât de mic ar fi, în final, preţul ei. Clădirea va deveni, în propria sa atmosferă, tot atât de pură şi de emoţionantă în simplitatea sa ca şi arborii şi florile în perfecţiunea lor prestabilită. Numai în acest fel este arhitectura demnă de a aspira la rangul înalt de artă frumoasă. În caz contrar, arhitectul ar trebui să recunoască faptul că renunţă la obligaţiile asumate faţă de cei din jur – obligaţii care i-au fost impuse de natura propriei profesiuni.

Adolf Loos

ARHITECTURĂ

Îmi daţi voie să vă conduc pe malul unui lac de munte? Cerul este albastru, apa este verde şi totul se află într-o pace adâncă. Munţii şi norii se oglindesc în lac, iar casele, curţile şi capelele, de asemenea. Stau aici ca şi cum nu ar fi construite de mâna omului. Ca şi cum ar fi ieşit din ateliere divine, asemenea munţilor şi copacilor, norilor şi cerului albastru. Şi totul respiră frumuseţe şi linişte…

Dar ce-i aici? O notă falsă în această pace. Ca un zgomot care nu este necesar. Printre casele ţăranilor se află o vilă. Opera unui arhitect bun sau slab? Nu ştiu. Ştiu

doar că pacea, liniştea şi frumuseţea au dispărut.

Şi astfel întreb: Cum e posibil ca oricare dintre arhitecţi, fie el slab sau bun, să profaneze lacul?

Ţăranul nu face aşa ceva. Nici inginerul care construieşte o cale ferată pe marginea lacului sau care brăzdează adânc oglinda lacului cu vaporul său. Ei creează în alt mod. Ţăranul strasat pe pajiştea verde locul pe care să fie ridicată noua casă şi a săpat pământul pentru fundaţii. Acum apare zidarul. Dacă există în apropiere pământ argilos, atunci se află şi e cărămidărie, care face cărămizi. Dacă nu, este bună şi piatra de pe maluri. Şi, în timp ce zidarul aşază cărămidă peste cărămidă, piatră peste piatră, dulgherul a şi ocupat locul alăturat. Loviturile de topor sună vesel. El face acoperişul. Ce fel de acoperiş? Unul frumos sau unul urât? El nu ştie. Acoperişul.

Şi apoi tâmplarul ia dimensiunile pentru uş: şi ferestre şi apar toţi ceilalţi şi măsoară şi merg în atelierele lor şi lucrează. Şi apoi că – amestecă bine varul într-un ciubăr man şi vopseşte casa în alb. Bidineaua o pune însă bine, pentru că de Paşti şi pe parcursul anului va fi din nou folosită.

El a vrut să construiască o casă pentru el şi pentru a-i săi şi pentru vitele sale şi acest lucru i-a reuşit. La fel cum i-a reuşit vecinului sau strămoşului său. Cum reuşeşte oricărui animal care se lasă călăuzit de instinctele sale. Este frumoasă casa? Da, la fel de frumoasă precum trandafirul sau ciulinul, calul sau vaca.

Şi întreb din nou: De ce arhitectul, fie bun, fie slab, pângăreşte lacul? Arhitectul aproape că nu are cultură, ca oricare alt citadin. Lui îi lipseşte siguranţa ţăranului, care posedă cultură. Citadinul este un dezrădăcinat.

Eu numesc cultură acel echilibru dintre interiorul şi exteriorul omului, ce conferă, numai el singur, o gândire şi o acţiune raţionale. În continuare voi ţine un discurs. De ce au papuaşii o cultură şi germanii nu?

Istoria omenirii nu a consemnat până acum o perioadă a lipsei de cultură. Crearea acestei perioade i-a fost rezervată citadinului, în a doua jumătate a secolului al

XIX-lea. Până atunci, dezvoltarea culturii noastre s-a desfăşurat în ritm frumos şi uniform. Se dădea ascultare prezentului şi nu se privea nici înainte, nici înapoi.

Dar au apărut profeţi falşi. Ei au spus: Cât de urâtă şi lipsită de bucurie este viaţa noastră. Şi au adunat la un loc totul, din toate culturile, aşezându-le în muzee, şi au spus: Vedeţi, aceasta înseamnă frumuseţea. Voi aţi trăit într-o urâţenie deplorabilă.

Atunci au apărut obiectele casnice, prevăzute, precum casele, cu coloane şi cornişe; atunci au apărut catifelele şi mătăsurile. Atunci au apărut, înainte de toate, ornamentele. Şi pentru că meşteşugarul, deoarece era un om modern şi cultivat, nu a fost în stare să deseneze ornamente, s-au înfiinţat şcoli în oare oameni sănătoşi, tineri, au fost siliţi să înveţe.

Nu era nimeni, pe vremea aceea, care să fi spus oamenilor: Gândiţi-vă, totuşi, drumul culturii este un drum de la ornament la lipsa de ornament. Evoluţia culturii este sinonimă cu îndepărtarea ornamentului de pe bunul de larg. consum... Nu mai cunoaştem tehnicile vechi? Slavă Domnului! Le-am înlocuit cu sunetele divine ale lui Beethoven. Templele noastre nu mai sunt zugrăvite ca Partenonul, în albastru, roşu, verde şi alb. Nu, noi am învăţat să percepem frumuseţea pietrei goale.

Dar, pe vremea aceea – după cum am spus – nu s-a găsit nimeni, şi duşmanii culturii noastre şi lăudătorii vechilor culturi au avut o treabă uşoară. Peste toate plutea o neînţelegere. Au înţeles greşit epocile trecute. Deoarece au fost păstrate numai acele obiecte care, datorită decoraţiei inutile, se pretau prea puţin la întrebuinţare şi, astfel, nu s-au uzat, la noi ajungând numai lucrurile împodobite şi, astfel, s-a presupus că odinioară nu ar fi existat decât lucruri ornamentate. În afară de aceasta, lucrurile, prin ornamentele lor, puteau fi uşor determinate, din punctul de vedere al vechimii şi provenienţei lor, şi catalogarea era una din plăcerile cele mai mari ale acelui timp blestemat.

Dar meşteşugarul nu a putut intra în horă. El trebuia

să fie în stare să inventeze şi să facă din nou, într-o singură zi, tot ceea ce a fost făcut timp de milenii, de către toate popoarele. Aceste obiecte erau, în momentul respectiv, expresia culturii lor şi au fost executate de meşteri aşa cum ţăranul îşi construieşte casa. Meşterul d, e astăzi poate lucra ca şi acela din toate timpurile. Dar contemporanul lui Goethe nu mai putea face ornamente. Atunci au fost aduşi cei deformaţi şi au fost numiţi tutorii meşterului.

Meşterul zidar, meşterul constructor au primit câte un tutore. Constructorul nu putea construi decât case: în stilul vremii sale. Dar acela care ştie să construiască în oricare stil din trecut, şi tocmai prin aceasta este un produs al epocii lui, dezrădăcinatul şi deformatul a devenit stăpânitorul, el, arhitectul.

Meşteşugarul nu se putea interesa prea mult de cărţi. Arhitectul a extras totul din cărţi. O literatură uriaşă i-a furnizat tot ce merita să fie ştiut. Nu se bănuieşte cât de dăunător a acţionat această sumedenie de publicaţii iscusite asupra culturii noastre citadine, cum a împiedicat orice introspecţie. Fie că arhitectul şi-a întipărit în aşa fel formele încât a putut să le deseneze din memorie, fie că trebuia să aibă modelul înaintea ochilor în timpul „creaţiei sale artistice”, s-a ajuns la acelaşi rezultat. Efectul a fost întotdeauna acelaşi. A fost întotdeauna o calamitate. Şi această calamitate a crescut la infinit. Fiecare intenţiona să-şi vadă realizările imortalizate în noi publicaţii şi, astfel, un mare număr de publicaţii de arhitectură a ieşit în întâmpinarea nevoii de vanitate a arhitecţilor. Şi aşa s-a continuat până astăzi.

Dar arhitectul l-a dat la o parte pe meşterul constructor şi dintr-un alt motiv. El a învăţat să deseneze şi, deoarece nu a învăţat nimic altceva, se pricepea s-o facă. Meşterul nu ştie acest lucru. Mâna lui a devenit greoaie. Contururile, la meşterii vechi, sunt greoaie, orice ucenic constructor ştie să deseneze mai bine. Şi cel mai bine o ştie aşa-numitul artist dibaci, acel om căutat de toate birourile de arhitectură şi plătit cu bani grei!

Arta construcţiei a coborât, datorită arhitectului, la nivel de artă grafică. Nu cel care ştie să construiască cel mai bine primeşte cele mai numeroase comenzi, ci acela ale cărui lucrări se prezintă cel mai bine pe hârtie. Şi aceste două lucruri se află la antipozi.

Dacă se aşază artele pe un rând şi se începe cu grafica, atunci descoperim că de la ea se trece la pictură. De la aceasta, prin sculptura colorată, la plastică, de la plastică la arhitectură. Grafica şi arhitectura sunt începutul şi sfârşitul aceluiaşi rând.

Cel mai bun desenator poate fi un slab arhitect, cel mai bun arhitect poate fi un slab desenator. Încă de la alegerea profesiunii de arhitect se cere talent pentru arta grafică, întreaga noastră arhitectură nouă este concepută la planşetă şi desenele care iau astfel naştere sunt reprezentate plastic, asemănător modului în care se aşază tablourile în panoptic.

Pentru maeştrii vechi, desenul nu a fost, însă, decât un mijloc de a se face înţeleşi de către meşteşugarul executant. Aşa cum poetul trebuie să se facă înţeles prin scriere. Dar noi nu suntem încă atât de lipsiţi de cultură, încât să învăţăm un copilandru arta versificaţiei dându-i lecţii de caligrafie.

În prezent, lucrul acesta „este bine cunoscut: fiecare operă de artă îşi are legi interne atât de riguroase, încât nu poate apărea decât într-o formă unică.

Un roman din care ar putea rezulta o piesă de teatru bună este slab, atât ca roman, cât şi ca piesă d. e teatru. Un caz mult mai grav este acela în care două arte diferite, chiar dacă prezintă şi puncte de interferenţă, pot fi confundate. Un tablou care este bun pentru aranjarea pe panoptic este un tablou prost. Tirolezul de salon poate fi văzut în tablourile lui Castan[3], nu însă şi într-un răsărit de soare de Monet sau într-o gravură de Whistler. Îngrozitor ar fi însă dacă un asemenea proiect ele arhitectură, care este în sine o operă de artă grafică – şi există adevăraţi graficieni printre arhitecţi –, ar fi executat în piatră, fier şi

3 Gustave Castan (1823—1892), peisagist elvețian.

sticlă. Pentru că însemnul construcţiei autentice este că în plan rămâne inexpresivă. Dacă aş putea şterge din conştiinţa contemporanilor acel eveniment arhitectural extraordinar care este palatul Pitti şi, desenat de către cel mai bun desenator, să fie înmânat sub formă de proiect de concurs, juriul care distribuie premiile m-ar încuia la casa de nebuni.

Astăzi însă domneşte artistul îndemânatic. Formele nu mai sunt create de unelte manuale, ci de creion. Din profilarea unei construcţii, din modul ei de ornamentaţie, privitorul poate afla dacă arhitectul lucrează cu creionul numărul 1 sau numărul 5. Şi ce pustiire înfiorătoare a gustului are compasul pe conştiinţă! Desenul cu trăgătorul a produs epidemia de pătrate. Nicio ramă de fereastră, nicio placă de marmură nu rămân nedesenate la scara 1: 100, iar zidarul şi pietrarul trebuie să descifreze prostia grafică, cu sudoarea frunţii. Dacă artistului i-a venit, întâmplător, tuş în trăgător, atunci va fi ocupat şi aurarul.

Însă eu spun: O clădire adevărată nu produce nicio impresie în reprezentarea realizată în plan. Este cea mai mare mândrie a mea faptul că spaţiile interioare pe care le-am creat sunt total lipsite de efect, în fotografie, că ocupanţii interioarelor mele nu-şi recunosc propria locuinţă, în fotografie, exact aşa cum proprietarul unui tablou de Monet nu şi-ar recunoaşte opera la Castan. Trebuie să renunţ la cinstea de a fi tipărit în diferite reviste de arhitectură. Potolirea vanităţii îmi este refuzată.

Şi, astfel, modul meu de a acţiona probabil că este lipsit die eficienţă. Nu se cunoaşte nimic creat de mine. Dar aici se arată forţa ideilor şi corectitudinea învăţăturilor mele. Eu, cel netipărit, eu, căruia nu i se cunoaşte activitatea, eu sunt singurul, dintre mii de oameni, care posedă o influenţă reală.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea vuia de strigătul celor lipsiţi de cultură: Noi nu avem un stil arhitectural! Cât de fals, cât de greşit! Tocmai această epocă avea un stil mai puternic accentuat, un stil mai clar diferenţiat decât oricare epocă anterioară; a fost o

schimbare fără precedent în istoria culturii. Dar

UV

pentru că falşii profeţi nu puteau recunoaşte un produs decât după diversele forme de ornament, ornamentul a devenit fetişul lor, şi ne-au oferit acest avorton, denumindu-l „stil”. Stil adevărat am mai avut, dar nu am avut ornament. Dacă am scoate ornamentele de pe casele vechi şi noi, încât să rămână doar zidurile goale, ar fi, într-adevăr, greu să diferenţieri casa secolului al XV-lea de casa secolului al XVII-leia. Dar casele secolului al XIX-lea le-ar identifica orice profan, la prima vedere. Noi nu avem niciun ornament şi ei se plângeau că nu am avea stil. Şi au copiat ornamentele trecutului până li s-a părut şi lor ridicol, şi pentru că astfel nu se mai putea continua, au inventat noi ornamente, adică decăzuseră cultural atât de mult, încât erau în stare de aşa ceva. Şi acum se bucură că ar fi descoperit stilul secolului XX.

Dar acesta nu este stilul secolului XX. Există chiar multe lucruri care arată stilul secolului XX, în formă pură. Sunt acele lucruri ai căror producători nu i-au avut pe deformaţi drept tutori. Asemenea producători sunt, în primul rând, croitorii, cizmarii, pietrarii şi şelarii, fabricanţii de căruţe, producătorii de instrumente şi toţi aceia care au scăpat de dezrădăcinarea generală, tocmai pentru că meşteşugul lor nu li s-a părut suficient de nobil celor lipsiţi die cultură spre a-i face părtaşi la reformele lor. Ce noroc! Din aceste resturi pe care mi le-au lăsat arhitecţii am putut reconstitui, în urmă cu doisprezece ani, tâmplăria modernă, acea artă pe care am avea-o dacă arhitecţii nu şi-ar fi vârât niciodată nasul în atelierele de tâmplărie. Pentru că nu m-am apropiat de acest rol de reformator ca un artist, creând liber, lăsând frâu liber fanteziei. Cam în felul acesta se vorbeşte în cercurile de artişti. Nu. Ci, sfios ca un ucenic m-am dus la ateliere. Mă uitam cu veneraţie la omul cu şorţ albastru şi îl rugam: lasă-mă să devin părtaşul secretului tău! Căci, ascuns cu ruşine de privirile arhitecţilor, se mai afla câte ceva din tradiţia d, e atelier. Şi, când mi-au citit gândul, când au

văzut că nu sunt unul dintre aceia care vor să mutileze lemnul lor pe baza fanteziilor de pe planşetă, când au văzut că nu vreau să profanez culoarea nobilă a mult veneratului lor material, cu baiţ verde sau violet, atunci au ieşit la suprafaţă conştiinţa lor mândră de meşteşugari şi tradiţia lor, păstrată cu grijă, iar ura faţă de asupritorii lor a răbufnit. Şi am descoperit tapetul modern panotat, care ascunde rezervorul de apă al vechiul wc, am descoperit soluţia modernă de rezolvare a colţului, la casetele în care erau păstrate tacâmurile de argint, am descoperit broasca şi ferecaturile, la cel care face geamantane şi piane. Am descoperit ceea ce era mai important: că stilul anului 1900 se deosebeşte de stilul anului 1800 tot atât cât se deosebeşte fracul anului 1900 de fracul anului 1800.

Acest lucru nu înseamnă prea mult. Unul era din material albastru şi avea nasturi aurii, celălalt este din material negru şi are nasturi negri. Fracul negru este în stilul timpului nostru. Nimeni nu poate contesta acest lucru. Deform am, în trufia lor, au trecut pe lângă reformarea vestimentaţiei noastre. Ei erau în fond, cu toţii, bărbaţi serioşi, care au considerat că nu e de demnitatea lor să se îndeletnicească cu asemenea lucruri. Şi astfel vestimentaţia noastră a rămas în stilul epocii sale. Omului serios, onorabil, nu i se potrivea decât inventarea de ornamente.

Când mi-a revenit, în sfârşit, sarcina de a construi o casă, mi-am spus: Casa şi-a putut modifica aspectul exterior cel mult cât fracul. Deci nu mult. Şi am văzut cum construcţiile vechi s-au eliberat de ornament, de la secol la secol, de la an la an. De aceea a trebuit să înnod firul acolo unde a fost rupt lanţul dezvoltării. Ştiam un lucru: pentru a rămâne pe linia evoluţiei trebuia să devin, în mod substanţial, mai simplu. Trebuia să înlocuiesc nasturii aurii cu alţii negri. Casa nu trebuie să iasă în evidenţă cu orice preţ. Nu am scris eu cândva fraza: îmbrăcat modern este acela care este cel mai puţin ostentativ. Acest lucru suna ca un paradox. Dar s-au găsit oameni cuminţi care l-au strâns cu grijă, ca, die altfel, multe alte paradoxuri ale

mele, şi le-au publicat din nou. Aceasta se întâmplă atât de des încât, în final, oamenii le-au luat drept adevăruri.

Totuşi, în ceea ce priveşte lipsa de ostentaţie, nu am luat ceva în calcul. Şi anume că ceea ce era valabil pentru vestimentaţie nu era valabil pentru arhitectură. Dimpotrivă, în cazul în care arhitectura ar fi fost lăsată în pace de către deformaţi şi vestimentaţia ar fi fost reformată, în sensul de garderobă de teatru sau în sensul secesionist – asemenea încercări au mai existat –, atunci ar fi fost viceversa.

Multora le-am sădit îndoieli, în cursul ultimelor mele prelegeri, îndoieli care se îndreaptă împotriva comparaţiei pe care o fac între croitorie şi arhitectură. Arhitectura este, totuşi, o artă De acord, deocamdată de acord. Dar nu aţi sesizat niciodată până acum concordanţa uimitoare dintre exteriorul omului şi exteriorul caselor? Nu se potrivea portul miţos cu stilul gotic şi peruca cu barocul? Dar se mai potrivesc casele noastre de astăzi cu portul nostru? Ne temem de uniformitate? Dar vechile construcţii, din cadrul unei epocii şi din cadrul unei ţări, n-au fost şi ele uniforme? Atât de uniforme încât este posibil să le grupăm în funcţie de stiluri şi ţări, popoare şi oraşe? Vanitatea iritabilă era străină vechilor maeştri. Formele au fost determinate de tradiţie. Nu formele au modificat tradiţia. Maeştrii nu au fost în stare să aplice cu fidelitate, în orice împrejurare, forma sigură, consfinţită, tradiţională. Noi sarcini au modificat forma şi, astfel, au fost încălcate vechile reguli şi au luat naştere forme noi. Dar oamenii vremii erau de acord cu arhitectura timpului lor. Casa nou creată plăcea tuturor. Astăzi, majoritatea caselor place numai la două persoane: proprietarului construcţiei şi arhitectului.

Casa trebuie să placă tuturor. Spre deosebire de opera de artă, care nu trebuie să placă nimănui. Opera de artă este o chestiune personală a artistului. Casa nu este. Opera de artă este scoasă în lume fără să fie nevoie de ea. Casa satisface o necesitate. Opera de artă este de sine stătătoare, casa este un bun al fiecăruia. Opera de artă

vrea să-i scoată pe oameni din comoditatea lor. Casa trebuie să fie în slujba confortului. Opera de artă este revoluţionară, casa este conservatoare. Opera de artă indică omenirii drumuri noi şi gândeşte la viitor. Casă, dimpotrivă, gândeşte la prezent. Omul iubeşte tot ceea ce serveşte comodităţile lui. El urăşte tot ceea ce vrea să-l smulgă din poziţia sigură pe care a dobândit-o. Şi, astfel, iubeşte casa şi urăşte arta.

În acest fel, casa nu ar avea nimic comun cu arta, şi arhitectura nu ar trebui subordonată artelor. Aşa este. Numai o foarte mică parte din arhitectură aparţine artei: monumentul funerar şi monumentul în general. Restul, tot ce serveşte unui scop, trebuie exclus din domeniul artei.

Abia când va fi depăşită neînţelegerea grosolană că arta este ceva ce poate fi subordonat unui scop, abia atunci va dispărea sloganul mincinos „artă aplicată" din tezaurul de cuvinte al popoarelor, abia atunci vom avea arhitectura timpului nostru. Artistul nu trebuie să fie decât în serviciul său, arhitectul în al obştii. Dar amestecarea artei cu meşteşugul a dăunat amândurora, a produs o pagubă incomensurabilă omenirii. Omenirea nu mai ştie, în acest fel, ce este arta. Cu o mânie absurdă îl urmăreşte pe artist şi zădărniceşte astfel crearea operei de artă. Omenirea comite, oră de oră, păcatul imens, care nu poate fi iertat, păcatu' împotriva spiritului. Crima şi jaful, toate pot fi iertate. Dar multele Simfonii a IX-a pe care le-a împiedicat omenirea, prin urmărirea oarbă a artistului, prin simplul păcat al neglijenţei, nu, acestea nu-i vor fi iertate!

Omenirea nu mai ştie ce înseamnă artă. „Arta în slujba negustorului" s-a intitulat, de curând, o expoziţie la München şi nu s-a găsit nicio mână care să şteargă cuvântul obraznic. Şi nimeni nu râde de frumoasa expresie „artă aplicată".

Dar pentru cine ştie că arta ne este dată pentru a-i conduce pe oameni tot mai departe şi tot mai sus, acela percepe îmbinarea dintre un scop material cu arta ca o profanare a spiritului. Oamenii nu-l lasă pe artist. În voia

lui; pentru că nu au respect faţă de el, iar meşteşugul nu se poate dezvolta liber, împovărat fiind de poverile cerinţelor ideale. Artistul nu trebuie să aibă de partea sa pe majoritatea celor în viaţă. împărăţia lui este viitorul.

Deoarece există clădiri cu gust şi clădiri lipsite de gust, oamenii presupun că primele sunt datorate artiştilor, celelalte amatorilor. Dar a construi cu gust nu este încă un merit, aşa cum nu este un merit să nu bagi cuţitul în gurăj sau să te speli pe dinţi dimineaţa. Aici se face confuzia între artă şi cultură. Cine îmi poate mie demonstra existenţa unei lipse de gust ti epocile trecute, aşadar în timpurile cultivate *1* Casele celui mai mărunt meşter zidar dintr-un oraş de provincie aveau gust. Desigur, şti existat meşteri mici şi mari. Meşterilor map le-au fost rezervate lucrările mari. Meşterii mari aveau, datorită culturii lor deosebite; un contact mai strâns decât ceilalţi cu spiritţ lumii.

Arhitectura trezeşte în om stări de spiriţ Misiunea arhitectului este, prin urmare, şi precizeze aceste stări. Camera trebuie să araţi plăcut, casa confortabil. Clădirea tribunalul

trebuie să apară viciului ascuns drept o înfăţişare ameninţătoare. Clădirea băncii trebuie să spună: aici, banii tăi sunt păstraţi bine şi sigur de oameni de încredere.

Arhitectul poate obţine acest lucru numai atunci când porneşte de la acele clădiri care au stârnit, până acum, în oameni senzaţia respectivă. La chinezi culoarea de doliu este albul, la noi este negrul. Constructorilor noştri le-ar fi astfel imposibil să insufle o senzaţie de veselie folosind negrul.

Dacă găsim, în pădure, o denivelare lungă de şase picioare şi lată de trei picioare, ridicată în formă de movilă, atunci devenim serioşi şi ceva ne spune: Aici se află îngropat cineva. *Aceasta înseamnă arhitectură*.

Cultura noastră se întemeiază pe ştiinţa măreaţă a antichităţii clasice. Tehnica gândirii şi simţirii noastre am preluat-o de la romani. De la romani avem simţul nostru social şi cultivarea sufletului.

Nu este o întâmplare că romanii nu au fost în stare să inventeze o nouă ordonare a coloanelor, un nou ornament. Erau mult prea avansaţi pentru acest lucru. Ei au preluat toate acestea de la greci şi le-au adaptat scopurilor lor. Grecii au fost individualişti. Fiecare construcţie trebuia să aibă propria profilatură, propria ornamentaţie, romanii însă gândeau social. Grecii abia reuşeau să-şi administreze oraşele, romanii dominau globul pământesc. Grecii şi-au irosit forţa de inovaţie în orânduirea coloanelor, romanii au folosit-o în plan, în proiecţii orizontale. Iar cel ce poate rezolva marile planuri, acela nu se gândeşte la noi profilaturi.

De când omenirea percepe măreţia antichităţii clasice, un gând comun îi leagă pe marii arhitecţi. Ei gândesc: aşa cum construiesc eu ar fi construit şi vechii romani. Noi ştim că nu au dreptate. Timpul, locul, scopul şi clima, mediul le încurcă socotelile.

Dar ori de câte ori arta construcţiei se îndepărtează de măreţul ei model, prin decoratori, în preajmă se află marele constructor, care îi conduce din nou la antichitate. Fischer ven Erlach, în sud, Schlüter, în nord, au fost, pe drept cuvânt, marii maeştri ai secolului al XVIII-lea. Şi, în pragul secolului al XIX-lea, a stat Schinkel. Noi l-am uitat. Fie ca lumina acestei covârşitoare personalităţi să pogoare asupra viitoarei noastre generaţii de arhitecţi.

Frank Lloyd Wright [ARHITECTURA ORGANICĂ] 1910

Pe marginea drumului ne atrag felurite flori de o culoare neobişnuită, strălucitoare sau de o formă neobişnuit de drăgălaşă; fascinaţi de ele, acceptăm cu recunoştinţă încântătoarea lor perfecţiune; totuşi, dorind să descoperim secretul farmecului lor, găsim floarea care, în mod clar, ne captează prima atenţia, fiind, în acelaşi timp, într-o legătură intimă cu textura şi cu forma frunzelor sale. Descoperim o stranie corespondenţă între forma florii şi sistemul dispunerii frunzelor pe tulpina plantei. În continuare, purcedem a analiza modul de creştere al plantei şi natura rezultantă a structurii sale, ce-

şi află direcţia şi forma iniţială în rădăcinile ascunse în pământul cald, menţinut astfel de învelişul protector al carapacei frunzoase. Această structură începe a se dezvolta de la general la particular, într-un chip extrem de hotărât, ajungând la flori, pentru a proclama, în contururile şi forma acestora, natura structurii pe care se sprijină. Este un lucru organic. Legitatea şi ordinea constituie baza graţiei şi frumuseţii formei finale, desăvârşite. Frumuseţea florii este expresia condiţiilor fundamentale de linii, volum şi culoare care sunt respectate, floarea existând prin conformarea la aceste precepte, conform unui proiect.

Nu există o modalitate convingătoare prin care să se poată dovedi că frumuseţea este rezultatul acestor condiţii interioare armonioase. Ceea ce ne fascinează, de secole, ca fiind frumos, cunoaşte, prin structura sa, elementele legităţii şi ale ordinii. Nu este greu de demonstrat că nicio frumuseţe durabilă nu este străină acestor elemente omniprezente, care reprezintă condiţiile existenţei sale. Se va vedea din studiul formelor sau stilurilor pe care omenirea le consideră frumoase că longevitatea cea mai mareo au cele ce respectă, cu precădere, aceste condiţii. Faptul că ceva creşte nu este treaba noastră, deoarece această noţiune de viaţă ne depăşeşte, nefiind, în mod necesar, interesaţi în a o elucida. Frumuseţea, în esenţa ei, este pentru noi tot atât de misterioasă ca şi viaţa. Toate încercările de a o defini sunt la fel de stupide precum tăierea unei tobe pentru a vedea de unde vine sunetul. Totuşi, putem învăţa din studierea acestor adevăruri legate de formă şi structură, a acestor realităţi ale formei dependente de funcţie, din trăsăturile materiale ale liniilor care determină singularitatea, deoarece acestea reprezintă legi structurale proprii oricărei creşteri naturale. Şi noi suntem tot produse ale legităţii naturale. Deci, aceste adevăruri sunt în armonie cu esenţa propriei noastre fiinţe, percepute de noi ca fiind pozitive. În mod instinctiv, susţinem că ceea ce este bun, adevărat şi frumos reprezintă, în ultimă instanţă, în mod esenţial, unul şi

acelaşi lucru. Ascundem în noi un principiu universal de creştere, de dezvoltare dirijată pentru atingerea unui scop anume. Prin urmare, noi selectăm ca fiind pozitiv tot ceea ce se află în armonie cu această legitate.

Tânjim spre lumină, în sens spiritual, aşa cum planta o face în sens propriu, cu condiţia de a avea o inimă sănătoasă şi să nu fim nişte sofisticaţi prin pregătirea acumulată.

Atunci când remarcăm un lucru ca fiind frumos, acest lucru se datorează faptului că, în mod instinctiv, recunoaştem „corectitudinea" acestui lucru. Cu alte cuvinte, ne-am dezvăluit nouă înşine o sclipire a ceva esenţial, legat de structura propriei noastre naturi. Artistul face posibilă această revelaţie prin introspecţia sa adâncă. Puterea sa de vizualizare a propriilor concepţii fiind superioară faţa de a noastră, ne stimulează printr-o străfulgerare a adevărului şi, astfel, avem o viziune a armoniilor care ne sunt străine astăzi, dar, care, poate, ni se vor dezvălui mâine.

Întreaga arhitectură care-şi merită acest nume reprezintă o devenire acordată cu simţirea naturală şi mijloacele industriale pentru a servi unor necesităţi reale. Arhitectura nu se poate impune din exterior. Puţin se află dincolo de comuniunea cu spiritul ce-i dă fiinţă şi de înţelegerea idealurilor care au modelat-o pentru a se putea folosi în mod nedreptăţit. Orice încercare de a folosi forme împrumutate din alte vremuri şi condiţii vor avea întotdeauna acelaşi sfârşit ca cel al Renaşterii, ducând la alienarea totală de relaţia intimă a vieţii sufleteşti a oamenilor. Rezultatul nu poate fi decât ceva exterior în mâna unor profesori, ceea ce reprezintă numai puţin mai mult decât o simplă mască de circumstanţă, sau un semn al energiei temporale pentru cei ale căror vieţi sunt împovărate, dar nu şi exprimate prin această încercare. Rezultatul reprezintă o pierdere teribilă pentru viaţă, pierdere care nu poate fi compensată de literatură. Clădirile vor rămâne mereu bogăţia cea mai mare a unui mediu uman, bogăţia cea mai capabilă de a produce o

reacţie culturală. Totuşi, până în momentul în care oamenii îşi vor regăsi bucuria în arhitectură, ca artă vie, care se poate vedea întipărită pe clădirile tuturor perioadelor cu adevărat mari, arhitectura va rămâne ceva mort. Ea nu va trăi din nou decât dacă vom înceta, total, să respectăm falselë idealuri ale Renaşterii. Arta întregii mişcări renascentiste a fost redusă la un simplu expedient. / Oare, ce popor mai poate avea un viitor dacă se mulţumeşte cu aşa ceva? Poate numai un popor de parâziţi care se hrănesc cu gran ciori trecute şi care sunt pe cale de a fi exterminaţi de o rasă barbară dar plină de idealuri, hămesită de realizări arhitecturale în nobila formă de beton.

Henry van de Velde
FORMULELE
FRUMUSEŢII ARHITECTURALE MODERNE
1902 – 1912

Am fost adesea întrebat cărui lucru atribui eu faptul că mişcarea declanşată pe continent, care a triumfat de la început cu atâta uşurinţă asupra indiferenţei, a revoluţionat apoi lumea arhitecturii şi a artelor minore, astfel încât problema unui stil nou şi a unei renaşteri a artelor decorative a fost, în cursul acestor ultimi ani, pe ordinea de zi a mai multor parlamente din Europa.

Ei, bine! atribui acest succes adevărului pe care noi l-am recunoscut şi anume că generaţiile actuale sunt formate mai mult din oameni cu bun simţ şi cu raţiune decât din oameni cu inima sensibilă! Atribui acest succes faptului că acea criză a moralităţii, pe care căutau să o provoace Ruskin şi Morris tindea spre înduioşarea inimii contemporanilor lor, în timp ce, încă de la debutul meu pe scena pe care destinul m-a împins, am apelat la bunul simţ şi la raţiune! Ruskin şi Morris s-au străduit să alunge urâtul din inima oamenilor; eu am predicat necesitatea alungării acestuia din spiritul lor! Şi dacă a trebuit ca ei să întâmpine atâtea dificultăţi pentru a-şi impune idealul aceasta s-a datorat faptului că ei au dorit să impună umanităţii o morală a sentimentului, în timp ce noi credem

că este mult mai uşor să o faci să accepte o morală a raţiunii. Tot atât de uşor este s-o faci să înţeleagă o frumuseţe care poate fi analizată şi controlată cu ajutorul raţiunii decât o frumuseţe care nu poate fi înţeleasă şi atinsă decât prin sentiment. Moralitatea, aşa cum o predica W. Morris, se baza pe o gândire profund generoasă şi umană, subordonând realizarea aspiraţiilor care se află în sufletul oamenilor înfăptuirii unei ordini sociale mai bune. Pentru el, întoarcerea frumuseţii printre noi este exclusă atâta timp cât fiecare muncitor, fiecare om din popor nu îşi va redobândi conştiinţa demnităţii sale de om, a demnităţii muncii sale, a demnităţii de om care lucrează. După Morris, urâtul ofensează omul; dar el este rodul corupţiei sufletului său! Am proclamat, îndată ce intenţia unei mişcări de combatere a răspândirii urâtului se anunţa pe continent, că acesta nu mai era atât atributul impietăţii, cât atributul demonului; că era mai uşor să clădeşti pe nisip decât în sufletul omului; că urâtul este o permanentă ofensă, o insultă adusă bunului său simţ şi raţiunii sale. Amândouă acestea ne pot face să atingem condiţia esenţială a frumuseţii, dezvăluindu-ne formele cele mai potrivite ale lucrurilor în raport cu sensul lor şi cu utilitatea pe care o aşteptăm de la ele. Astfel, am opus formulei de exaltare religioasă a lui Ruskin, formulei sociale şi generoase a lui Morris, o formulă cvasiştiinţifică!

Dar această atitudine a lui Ruskin şi Morris trebuia să repugne acelora care erau posedaţi de dorinţa de a recunoaşte adevărata faţă a lucrurilor, de a demasca toate nonsensurile cu care o furie de sentimentalitate şi de simboluri fără semnificaţie dăuna aspectului lucrurilor care, în epocile cu o concepţie sănătoasă şi logică, n-au cerut niciodată altceva decât să fie luate drept ceea ce sunt: un scaun drept un scaun, o masă drept o masă, un dulap drept un dulap şi aşa mai departe. Dar, chiar în perioada în care noi am început să predicăm evanghelia unui Stil nou, am fost puşi în faţa creaţiilor care ne apăreau într-o frapantă dezgolire de orice surplus ornamental, în frapanta nuditate a unei construcţii

raţionale şi consecvente; doresc să vorbesc despre toate edificiile şi despre toate construcţiile cu structură metalică: gări, hale, poduri! Ne găseam în faţa unor lucruri care ne arătau adevăratul lor chip. Pentru prima dată, după mult timp, ne aflam în prezenţa unor elemente de arhitectură organice şi despuiate de tot ceea ce ne-ar putea face să ne înşelăm asupra funcţiunii lor. De asemenea, recunoşteam, treptat, o lume de obiecte «noi: maşini, care erau concepute la fel de raţional ca şi scheletul pe care se întinde carnea trupului nostru. Ceea ce a putut să ne tulbure, ceea ce a putut să ne abată de la preceptele lor este faptul că, îndată ce unii au semnalat această arhitectură nouă, aceştia au dorit să ştie dacă ea este frumoasă sau nu; dacă podul peste Forth, marea Hală a maşinilor de la Expoziţia din Paris din 1889, turnul Eiffel, care a venit la timp pentru a reanima discuţia, erau frumoase sau nu? În gândirea esteticienilor şi a publicului care au luat poziţie pro sau contra arhitecturii din fier părea că numai această condiţie a frumuseţii ar putea hotărî dacă o construcţie metalică va declanşa sau nu un stil nou. Dar condiţia frumuseţii nu este indispensabilă ideii de stil! Stilul şi frumuseţea sunt două noţiuni clar opuse; una nu depinde de cealaltă; ele se pot chiar exclude! A tinde spre un stil nu implică, neapărat, a tinde spre frumuseţe! Stilul rezultă din legătura care se stabileşte între tot ceea ce gândirea creatoare dă la iveală. În stil regăsim toate caracterele care constituie o familie; există familii care sunt frumoase şi altele care sunt urâte. Aşa cum există stiluri frumoase şi stiluri urâte. Este periculos să se caute, frf domeniul arhitecturii şi al artelor industriale, frumuseţea pentru frumuseţe! La capătul unei asemenea încercări nu se află decât barocul şi incoerenţa […] Invenţiile moderne, aplicaţiile vaporilor şi ale electricităţii nu au provocat o evoluţie treptată şi de suprafaţă, ci o transformare bruscă şi fundamentală. Şi noua atmosferă, creată de ideile generale moderne şi de transformare profundă, organică a modalităţilor de satisfacere a necesităţilor vieţii materiale, a determinat

naşterea unui nou tip de om, atât de diferit de cel din prima jumătate a secolului trecut, încât mi se va permite să-l diferenţiez pe unul de celălalt: omul modern şi omul premodern! [...] S-a dovedit că nimic nu este mai jignitor pentru natura noastră de fiinţă gânditoare decât o formă ilogică, lipsită de sens; că nimic nu poate corupe mai sigur creierul nostru decât aspectul lucrurilor care tind, prin cele mai exagerate minciuni, să fie luate drept altceva decât ceea ce sunt; că nimic nu este mai degradant decât a te complăcea în practicarea unei ornamentaţii care, din clipa în care a atribuit valoare de simbol lucrurilor şi fiinţelor de care se folosea, a decăzut, treptat, până la situaţia de a repeta întruna sentimentalităţi la fel de plate şi de lipsite de vlagă ca acelea ale unui cântec de curte.

M-am străduit să sugerez o formulă care, dacă nu promite stăpânirea frumuseţii pe pământ, permite să se întrezărească, cel puţin, mijlocul cel mai sigur de a opri invazia untului. Înainte ca ideea unui stil nou să fie implantată printre noi, se obişnuia ca urâtul să fie tratat prin frumuseţe. Dar remediul este inoperant! Noi propunem, ca remediu, raţiunea –, în domeniul lucrurilor vieţii practice, nimic din ceea ce e provenit dintr-o concepţie raţională nu devine urât, în timp ce tot ce provine dintr-o concepţie sentimentală riscă să devină urât. Acest adevăr dobândit poate deveni peste măsură de fecund pentru că este capabil să declanşeze un Stil nou; un Stil nou, al cărui orgoliu va fi de a prezenta lucrurile la început sub un aspect naiv, rebarbativ şi sărăcăcios. Dar virtutea nemuririi se află în aceste forme; şi, cu siguranţă, se poate întâmpla.ca tot ceea ce sensibilitatea noastră va găsi, de-a lungul timpului, mai eficace pentru a ne face să vibrăm, le va fi adus drept ofrandă. Avem exemplul sublim al unui monument, la început naiv şi sărăcăcios, ca ceea ce iese nud dintr-un creier primitiv, dar, pe care, cu timpul, geniul unei rase l-a prelucrat cu artificii atât de miraculoase, inspirate de sensibilitatea acestei rase, mai mult decât de imaginaţia sa, încât el ne apare, chiar şi acum, când îl privim în ruine – templul grec! – ca o creaţie

vie, înălţându-se în faţa noastră, după mărturisirea lui Ruskin, „infailibilă, strălucitoare, definită cu claritate şi stăpână pe ea însăşi”!

Ni s-a reproşat că susţinem o părere care tinde să aservească frumuseţea raţiunii, să impună frumuseţii legea logicii şi a concepţiei raţionale şi să restrângă, prin urmare, terenul pe care aceasta ar putea să-şi exercite miracolul acţiunii sale. Consider că orice antipatie legată de ideea de frumuseţe raţională este nejustificată! Dar, de asemenea, ar fi imprudent, poate, să nu reamintesc aici că noi nu urmărim apropierea frumuseţii de raţiune decât în domeniile în care aceasta se impune prin însăşi natura lucrurilor, adică în special în acela al arhitecturii şi în acela al artelor minore şi industriale. În aceste domenii nu există nicio creaţie care să se poată dispensa de obligaţia de a servi unui scop, unui scop practic! Opera cea mai capabilă să ne uluiască, să ne facă să pierdem orice judecată, n-ar putea schimba nimic în această privinţă. Destinaţia, scopul de îndeplinit, activitatea care se aşteaptă atât de la obiectul cel mai mărunt, cât şi de la edificiul cel mai vast constituie condiţia fatală! O frumuseţe al cărei întreg efort ar consta în negarea acestei condiţii şi evidenţei unui asemenea scop nu s-a putut concepte decât în unele perioade de decadenţă. Dacă ne-am complăcut atunci în a crede că frumuseţea e liberă, această libertate nu trebuia să conste decât în violentarea sensului şi formei obiectelor, decât în violentarea materialelor din care sunt făcute aceste obiecte sau aceste opere! Nu văd în jurul meu nici un singur lucru, un singur obiect, dependent de arhitectură şi de artele industriale, care să nu fie supus condiţiei unui scop adecvat utilizării pe care o aşteptăm de la ele. Această condiţie inevitabilă implică o disciplină care caracterizează primul efort! Acest efort, asemenea acestei discipline a concepţiei raţionale şi consecvente, nu reprezintă decât unul dintre diversele momente: dar acesta va determina, pentru totdeauna, dacă creaţiile noastre pot deveni frumoase sau nu t De ce ar provoca mânie axioma: concepţia „raţională” a problemelor

arhitecturii şi ale artelor minore sau industriale este condiţia „sine qua non” a frumuseţii? Mai întâi, rareori constatăm la cei pe care această axiomă îi irită o înţelegere corectă a formulei, adică aşa cum o precizăm noi! Adversarii noştri ne atribuie cuvintele: „tot ceea ce este perfect util trebuie să fie neapărat frumos”, în timp ce noi am afirmat că nimic nu poate fi frumos dacă nu este perfect util! Între cele două afirmaţii există aceeaşi distanţă ca între o propoziţie care lasă să se înţeleagă că realizarea unei condiţii unice garantează certitudinea frumuseţii şi o altă propoziţie care lasă să se înţeleagă că, fără satisfacerea prealabilă a acestei condiţii, nu se poate avea certitudinea frumuseţii! Când spunem: concepţia raţională este condiţia sine qua non a frumuseţii, noi subordonăm certitudinea acestei frumuseţi şi altor condiţii, iar acestea depind de faptul dacă vom putea găsi în noi înşine acel ceva, pentru a-l depune în operele noastre, care va trăi în ele atâta timp cât ele însele vor trăi. Dar presupun că nu voi fi făcut degeaba procesul sentimentalităţii; şi nici în domeniul acestei sentimentalităţi, nici în acela al imaginaţiei care o provoacă, nu vom găsi ceea ce este de natură să poată, de-a lungul secolelor, să ne facă să vibrăm, să ne treacă asemenea unei lumini prin creier, asemenea unei raze de căldură prin corp! Tot ceea ce imaginaţia şi sentimentalitatea au provocat în domeniul arhitecturii şi al artelor minore a pierdut capacitatea sa de acţiune pe măsură ce timpul diferenţia mentalitatea noastră de aceea a popoarelor şi a epocilor în care aceste exteriorizări aveau valoarea, eficacitatea şi evidenţa unui simbol!... Ne îndepărtăm, deci, cu premeditare de imaginaţie şi de sentimentalitate. Ne-am convins că ele nu pot adăuga la condiţia prealabilă a unei concepţii raţionale pe aceea a pătrunderii fluidului vieţii şi al sensibilităţii care vor trezi substanţele din starea de inerţie care le este proprie şi care vor stârni apoi, în toate elementele componente ale unui edificiu sau ale unui simplu obiect, manifestările aparente ale efortului care se aşteaptă de la ele,

manifestări ce exprimă diferitele consecinţe ce rezultă din condiţiile în care acest efort se realizează. Tocmai miracolul acestei iluzii a vieţii care pătrunde materialele este cel care, de la începutul lumii, i-a uimit pe oameni. Uneori spectacolul unei linii ce se înalţă, se curbează, se întinde ori se arcuieşte, alteori spectacolul culorilor care îşi opun raporturile şi accentele după voinţa ritmurilor capricioase ne-au emo-jţionat excesiv şi ne-au pus în contact cu ceea ce constituie esenţa întregului. N-am învăţat? oare prin intermediul acestei stimulări şi acestei voluptăţi de a vibra – care se află cu totul în afara domeniului sentimentului – să recunoaştem frumuseţea operelor din epocile cele mai îndepărtate, să ne apropiem de ele şi să reînnodăm legătura de înrudire, ruptă, între arta antichităţii şi cea de astăzi?

Acţiunea particulară, a frumuseţii începe îru momentul în care perfecţiunea şi-a atins ţelul! eforturilor sale, adică „rezultatul cel mai saj tisfăcător considerat în afara oricărei exigenţei a sensibilităţii noastre!”. În limitele unui respect absolut pentru ceea ce a determinat general dul de perfecţiune, sensibilitatea acţionează în mod diferit şi nestânjenit! Respectul, pentrid aspect şi pentru formă, rezultat al unei eoni cepţii raţionale şi consecvente, o va apăra dj

aberaţii; orice ar face, aspectul şi forma. Îşi vor păstra perfecţiunea! Frumuseţea constă deci din aportul sensibilităţii, exprimată în funcţie de natura şi de temperamentul fiecărui individ, fiecărui popor şi fiecărei rase. Noi vom gusta şi vom califica aceste expresii după propria noastră natură, după temperamentul nostru propriu. Astfel, se poate întâmpla ca plăcerea frumuseţii să difere, dar nu şi judecata asupra frumuseţii!

O creaţie perfectă nu devine frumoasă decât îndată ce viaţa a pătruns în materialele din care sunt constituite diferitele sale organe şi se manifestă prin semne perceptibile. În materialul inert al obiectului produs de una dintre artele industriale, ca şi în diferitele organe (perete, fereastră, stâlp, coloană, cornişă etc.) ale unei

opere arhitecturale, această iluzie a vieţii, care străbate materialul, este rezultatul jocului dintre lumină şi umbră. Simultan, flexiunile şi tensiunile liniei exprimă, în cadrul formei, jocul forţelor interioare şi al funcţiunilor lor. Linia se exprimă în mod diferit pentru fiecare organ, după cum funcţiunea acestuia este de susţinere, de apăsare, de înălţare sau de suprapunere etc; şi, în mod diferit, în funcţie de materialul fiecăruia dintre ele.

Încă o dată am atins aici adevărul: Ceea ce este conceput şi executat doar artistic nu posedă încă toate calităţile indispensabile frumuseţii! Datorită acestei confuzii, potrivit căreia orice produs al artei este în mod necesar frumos, ne-am făcut o concepţie falsă asupra frumuseţii, o concepţie cu o mie de feţe, cu o mie de aspecte, în care una o contrazice pe cealaltă, agravând şi mai mult greşeala. Esteticienii au. Întins mâna spre frumuseţe şi n-au putut reţine* din ea decât numai ceea ce puteau atinge cu degetele şi pune apoi sub lupă, Unul dintre ei apreciază subiectul şi declară că frumuseţea unei opere de artă nu poate consta decât din subiect; un altul a presimţisimbolul şi declară că trebuie, cu orice preţ ca opera de artă să exprime un simbol; un ajj treilea laudă, înainte de toate, importanţă compoziţiei şi atributele sale de exprimare gesturile, atitudinile şi expresiile fizionomiei- Acesta va declara că frumuseţea oricărei opere se află în compoziţie, ordine şi în gradaţia expresiilor. Astfel, fiecare, nerecunoscând decât unul dintre mijloacele artistice folosite, decât una dintre condiţiile unei opere concepute artistic, construieşte o teorie care îşi rezervă în exclusivitate mijlocul de a atinge frumuseţea. Acestea sunt teorii care nu duc la nimic! Dar frumuseţii nu-i place să se lase îngrădită! Există o mulţime de pericole pentru ca ea să rămână la discreţia savanţilor! Frumuseţii îi e sete de aer, de spaţiu şi de libertate; ea aleargă asemenea nimfei printre florile pe care doreşte să le culeagă sau să şi le împletească în păr. Ea hoinăreşte în voia apelor în care doreşte să se scufunde şi să-şi contemple trupul. Dincolo de coline, de pajişti şi de păduri ea doreşte să-şi poată

lansa strigătul de dragoste, asemenea păsării care cheamă voluptatea; ea doreşte să pună stăpânire pe viaţă în aceeaşi măsură în care doreşte să i se dăruiască acesteia! Tocmai în raporturile sale directe cu materialele frumuseţea atinge plăcerea cea mai profundă a vieţii; în ele va găsi revelaţia tuturor misterelor: cele ale trezirii şi cele ale dispariţiei, miile de bucurii şi miile de nelinişti care luptă şi determină particularitatea fiecărui moment, le smulge morţii pentru a le oferi vieţii, spre care frumuseţea tinde, cu atât mai mare disperare cu cât aceasta este singura expresie în care ea poate dăinui.

Astăzi, când am întrezărit adevăruri care au rămas multă vreme ascunse şi când am redus importanţa altora, pe care judecata istoriei le credea capitale şi determinante pentru frumu}setea operelor de artă, astăzi am putea prej tinde o nouă istorie a artei. Următoarele două propoziţii ar constitui, una, criteriul de judecată, iar cealaltă, un adevăr sub al cărui unghi am considera, chiar de acum, fazele succesive ale evoluţiei fiecărei ramuri ale artei, de la începuturile lor: *Frumuseţea esenţială, cea mai indispensabilă, a unei opere de artă constă din viaţa pe care o manifestă materialele din care aceasta este făcută*. Şi a doua: *Orice material evoluează spre expresia sa cea mai imaterială*.

Linia este o forţă. Apărută, pentru prima oară, într-un articol al revistei germane „Die Zukunft”, în septembrie 1902, această definiţie formula, cu o concizie voită, o convingere pe care o dobândisem încă din 1891, epocă în care produceam primele noastre ornamente abstracte şi pur liniare […] „Linia este o forţă ale cărei acţiuni sunt asemănătoare acelora ale tuturor forţelor elementare naturale; mai multe liniiforţă puse faţă în faţă, exercitându-şi acţiunile în sens contrar, provoacă aceleaşi rezultate ca şi forţele naturale opuse una alteia, în aceleaşi condiţii!”. „Linia împrumută forţa sa de la energia aceluia care a trasat-o!” […] Linia acţionează asupra oricărei fiinţe care nu este complet lipsită de sensibilitate prin direcţiile, raporturile de suprafeţe, accentele provocate pe măsură ce

ea este trasată. Această acţiune este spontană. Astfel, chiar în clipa în care credem că nu acţionăm decât doar într-un scop practic, adică în clipa în care ne străduim să fixăm schema unei forme oarecare, sensibilitatea noastră percepe raporturile ce se stabilesc între liniile care se succed şi modifică aspectul acestei forme. Dacă, odată cu trecerea timpului, constatăm că nerăbdarea plăcerii estetice începe din primele clipe ale conceperii, pe de altă parte, constatăm că nu vom percepe plăcerea estetică decât îndată ce modificările succesive ale schemei manifestă existenţa – raporturilior dinamice între toate liniile prezentate t Dar, în ciuda faptului că, într-un asemenea caz, urmărim, în mod explicit, crearea unei forme, un astfel de rezultat constituie un ornament liniar de cea mai primitivă şi mai rudimentară natură. O asemenea concepere a formei ne va împiedica să concepem ornamentul care îi este potrivit altfel decât ca o dezvoltare, ca un complement organic. Dar nu o vom putea realiza decât cu ajutorul elementelor capabile să acţioneze ele însele asupra formei sau să suporte reacţia acţiunilor care se manifestă în ea, elemente de aceeaşi natură, adică liniare! Orice formă ni se prezintă în condiţiile determinante ale ornamentului, care este ornamentul „ei”; aceasta îl poartă literalmente în ea! Raporturile dintre formă şi ornament nu pot fi decât „complementare”. Linia îşi asumă evocarea acestor adaosuri de care forma este încă lipsită, dar pe care noi le bănuim a fi indispensabile. Aceste raporturi sunt raporturi de structură, iar funcţia liniei, care le stabileşte, este de a sugera efortul unei energii, acolo unde linia formei manifestă o flexiune a cărei cauză nu pare evidentă; acolo unde efectele tensiunii asupra elasticităţii liniei formei evocă acţiunea unei direcţii energice, pornite din interiorul formei. Ornamentul astfel conceput completează forma; el îi este prelungirea şi recunoaştem sensul şi justificarea ornamentului în funcţiunea sa! Această funcţiune constă în „a structura” forma, şi nu în „a o orna”, cum se crede în general. Fără sprijinul acestei structuri pe care forma se mulează, ca o

ţesătură flexibilă pe un cadru sau ca şi carnea pe os, forma ar tinde să-şi schimbe aspectul sau să se prăbuşească în întregime! Raporturile dintre acest ornamentul „structural şi dinamograf ic" şi forma sau suprafeţele trebuie să apară atât de intime încât ornamentul să pară că ar fi „determinat" forma! Această determinare, ar. reintra în ordinea naturală a lucrurilor conform căreia se consideră că închiderea şi placarea sunt ulterioare structurii, scheletului interior! Nu contează dacă succesiunea apariţiei uneia şi celeilalte s-a realizat, într-adevăr, invers. De fapt, ornamentul structuralo-liniar şi dinamografic, considerat drept adaosul potrivit al formelor, gândiţe după principiul concepţiei raţionale şi consecvente, este imaginea jocului forţelor interioare pe care le bănuim în toate formele şi în toate materialele. Tocmai aceste acţiuni par a fi provocat forma, a-i fi stabilit aspectul. Modificările, dintre care forma este ultima consecinţă, s-au oprit în momentul în care aceste forţe interioare le-au neutralizat energia, într-un echilibru perfect între efecte şi cauze. Acest moment devine, chiar de atunci, eternitate! Putem concepe forma realizând acest echilibru fără ajutorul ornamentului şi acestea sunt formele cele mai perfecte. În simplitatea lor, ele au realizat o schemă liniară care constituie, ea însăşi, şi fără adaos, un ornament perfect, etern! Ar fi exagerat să tragem concluzia că prezenţa ornamentului este un element secundar în raport cu frumuseţea. El nu este secundar decât dacă este anorganic, fără legătură cu forma, fără acţiune complementară şi structurală. Cea mai mică slăbiciune sentimentală, cea mai mică asociere naturalistă ameninţă eternitatea acestui ornament. Ele tind, în mod inevitabil, să readucă în timp ceea ce era „în afară" timpului, în realitate ceea ce era „dincolo" de ea şi, în acest punct al consideraţiilor noastre, ne întâlnim cu Worringer, care întrezăreşte în „abstracţie" o formă „necesară, definitivă şi absolută"! Dar noi am ajuns la acest absolut pe căi diferite, şi cu ajutorul unei concepţii a liniei, organică şi vie.

Linia este la fel de vorbitoare" ca şi ei [ochii] şi mai

„vorbitoare” decât cuvântul scris şi, datorită ei, nimic din ceea ce a contribuit la caracterizarea sensibilităţii popoarelor; a căror supremaţie s-a succedat în cursul istoriei, nu ne-a rămas străin. Cel mai imperceptibil elan, cea mai uşoară flexiune, cea mai subtilă schimbare de ritm, cea mai mică variaţie în raporturile intervalului sau «distanţei dintre accente corespund unor cauze a căror natură dezvăluie mentalitatea şi psihologia specifice fiecărui popor. Oricare mare perioadă istorică îşi are linia ei sintetică!

Nicio epocă nu a văzut apărând atâtea lucruri a căror formă şi aspect nu amintesc prin nimic de forma şi aspectul lucrurilor pe care ni le-a transmis epoca anterioară precum această epocă ce a început spre mijlocul secolului trecut; prin urmare, nu se putea să nu fim frapaţi de această ciudăţenie şi să nu cercetăm spiritul care a putut să le creeze şi gândirea care le-a acordat tuturor a o asemănare atât de frapantă. Şi ni s-a dovedit că această legătură, această asemănare, ele le-o datorau acestui spirit şi acestei gândiri pe care nu am putea să le desemnăm eu mai multă claritate decât prin: spiritul şi gândirea inginerului! Astfel, linia modernă ar fi linia inginerului; şi tocmai inginerului care ar fi un artist sau artistului care ar fi un inginer i-ar fi dat să-şi găsească, într-o zi, expresia cea mai senină! Recunoaştem cu atât mai mult această linie, cu cât ea ni se dezvăluie. Ea apare, în construcţia din fier, la fel de sobră cum era, la început, în construcţia din lemn. Construcţia din fier ne dezvăluie sensul şi voinţa asamblării sale, a liniei sale, aşa cum un copac îşi expune structura ramurilor atunci când se dezgoleşte de frunze. În timp ce aici este libera dezvoltare a luptei, lupta ramurilor, care, după cum sunt dispuse, îşi întind spre lumină şi spre soare frunzele şi fructele, acolo, adică la construcţia din lemn, la fel ca la construcţia din fier, este o linie à voinţei şi a forţei; a unei voinţe care doreşte să atingă fără incidente şi fără ocol scopul – dacă este vorba de spaţiul de cucerit; rezultatul – dacă este vorba de greutatea de purtat, de presiunea de susţinut;

a unei voinţe căreia linia disciplinată i se supune cu plăcere. Natura risipeşte eforturile pe care omul a învăţat să şi le cruţe! îndrăzneala care caracterizează noua linie nu şi-a spus, în această direcţie, ultimul cuvânt. Această îndrăzneală nu este de origine mistică, cum a fost cazul îndrăznelii gotice; ea este rezultatul încrederii absolute pe care am dobândit-o în calcule. Ele au confirmat, la început, experienţa pe care se sprijineau, în mod exclusiv, până atunci, constructorii de şarpante şi de poduri; cu timpul, ele ne-au eliberat de această experienţă şi au extins, astfel, dintr-odată, la infinit, posibilităţi a căror realizare, fără aceste calcule, s-a resimţit întotdeauna de pe urma influenţei înăbuşitoare a prudenţei. De această dată, îndrăzneala s-a văzut, pe neaşteptate, eliberată, iar voinţa de a acţiona, care se simţise, până atunci, încătuşată de materiale, s-a eliberat la fel ca spiritul care evadează din corp. De atunci, această voinţă nu a păstrat din material, asupra ei, decât numai ceea ce îi era necesar pentru a exista, pentru a acţiona! Fierul, ale cărui formule de calcul permit stabilirea rezistenţei, a apărut drept materialul predestinat acestei construcţii, acestei arhitecturi noi, care se „dematerializează” prin faptul că ele căutau să împace un maximum de rezistenţă cu folosirea unui minimum de material. De această dată, le considerăm expresii ale voinţei, ale acţiunii pure. Ele repudiază artificiile şi iluziile asemănătoare acelora care caracterizează arhitectura greacă şi gotică. Prima umplea de viaţă materialele, ne făcea să credem că erau elastice, supuse acţiunii de presiune – ceea ce părea cu atât mai real cu cât indicii frapante confirmau ceea ce noi nu ceream decât să credem; a doua satura cu sentimente piatra şi lemnul, forţa aceste materiale să povestească atâtea încât se „pierdeau” în cuvinte până în punctul de a nu mai exista * […] Aceste construcţii din fier aparţin arhitecturii şi artei aşa cum piramidele aparţin arhitecturii şi artei. Ele sunt, în mod raţional, perfecte; dar nu ating nivelul templului grec. Ele îl vor atinge cu atât mai puţin cu cât le simţim lipsite de acţiunea dramatică a forţelor care acţionează, se

exprimă – şi se exteriorizează; cu atât mai puţin cu cât le simţim pătrunse în mai mică măsură de o dramă asemănătoare aceleia care a provocat iluzia vieţii în pietrele templului grec, exprimând, prin curbe şi reliefări sugestive, drama greutăţii apăsând pe materialele care rezistă într-o măsură căreia o sensibilitate avertizată îi stabileşte momentul; stabileşte un moment, pentru eternitate! Sensul, pe care îl avem, a ceea ce este admisibil ne avertizează că această iluzie a elasticităţii, pe care am împrumutat-o pietrei, ar distruge, cu siguranţă, ceea ce calculul a stabilit drept rigid şi formal la linia fierului. Ferma sau stâlpul de fier asamblate ne-ar părea „instabile” dacă ne-ar apărea curbate şi comprimate; am fi cuprinşi de nelinişte să le vedem elastice; în timp ce există tocmai „această” senzaţie care ne asigură cu privire la rezistenţa pietrei; care ne asigură pentru că o vedem cedând puţin sub efort, pentru că o vedem consolidată în locul în care poartă asupra ei ameninţarea strivirii! Nevoia de a ne satisface în mod diferit sensibilitatea ne va conduce la căutarea de noi „artificii”, de noi manifestări ale unei vieţi iluzorii; dar, de această dată, într-un alt domeniu. Intuim că trebuie să le căutăm tocmai în acela al acţiunilor şi al gesturilor şi că expresiile „atingerii” sunt acelea care vor caracteriza drama acestei construcţii şi, în consecinţă, manifestările dramatice ale noii linii. Piciorul unei ferme de hangar sau de hală se sprijină la fel ca piciorul arcelor unui pod; se sprijină pentru a se înălţa, pentru à se a vânt a; el exprimă un efort care vrea să desprindă piciorul de pământ; şi, în timp ce locul în care arcul de piatră scoate în relief cheia de boltă şi subliniază astfel acţiunea şi rezultatul presiunii, vedem bucăţi din fermele de fier atingându-se aidoma uftôf mâini graţioase care se strâng printr-o uşoară mângâiere. Astfel, „artificiile” care vor provoca, la construcţiile din fier, iluzia vieţii vor cuprinde toată gama de expresii, de la atingere la străpungere! Nu este uimitor faptul că, treptat, aceste elemente principale ale construcţiei din fier – picioarele fermelor, pernele – au luat forme de organisme, mulate şi

modelate, în timp ce, la originea acestei construcţii, erau „asamblări” şi constau din plăci de tablă susţinute prin colţare şi prin buloane? Inginerii au urmat exemplul constructorilor de maşini care au triumfat repede asupra îmbinării primitive şi inexpresive? Perfecţionarea maşinilor a transformat forma şi fizionomia acestora până când fiecare dintre ele şi-a atins expresia cea mai organică. Transformarea a continuat până când a atins o unitate asemănătoare aceleia care face ca toate organele, toate membrele unui corp omenesc sau animal să se dispună, sub un înveliş de carne şi de piele, în vederea unei funcţionări mai perfecte, după regulile celui mai înalt randament! Idealul unei unităţi asemănătoare a provocat transformarea construcţiei din fier, care nu era până atunci decât schelet, în această arhitectură din beton armat, în care recunoaştem o analogie cu corpurile omeneşti şi cu cele ale creaturilor însufleţite. Ea înrudeşte aceste armături cufundate în ciment cu scheletul acoperit de carne, cu formele şi fizionomiile caracteristice şi individuale ale omului şi ale diverselor animale. Tocmai în aceste construcţii din beton armat trebuie să căutăm, deocamdată, a recunoaşte ultima expresie a liniei moderne. Aceasta reţine şi poartă în ea organe, reuneşte membre care, deşi au, fiecare, forma şi funcţiunile lor diferite, se succed şi se completează în vederea unui ansamblu de linii care ne va apărea neîntrerupt! Toate secretele, pe care această nouă linie arhitecturală ni le va dezvălui într-un viitor apropiat, le putem descoperi dinainte în creaţiile naturii care, atât în lumea animală, cât şi în regnul vegetal, nu acţionează nici prin ciocniri, nici prin adăugiri, nici prin suprapuneri aparente. Natura acţionează prin continuitate, ea reuneşte şi înlănţuie diferitele organe care compun fie un corp, fie un copac; ea extrage pe unul din altul fără violenţă, fără brutalitate şocantă. Această linie va fi expresivă în felul aceleia care dezvăluie afluxul sângelui sub epidermă, răsuflarea care face trupurile să tresalte, energia care pune în mişcare membrele! Ea va fi expresivă în felul aceleia care atestă că

seva a urcat sub scoarţa copacului, a distribuit forţa ramurilor, care le face pe toate să se îndrepte în aşa fel încât binefacerea luminii să fie acordată tuturor frunzelor coroanei. Această linie va fi expresivă în felul aceleia care determină silueta copacilor, ca şi cea a trupurilor omeneşti şi a corpurilor animalelor. Ea ne promite aceleaşi miracole ale frumuseţii şi aceeaşi voluptate.

Hermann Muthesius

PROBLEMA FORMEI

ÎN CONSTRUCŢIA INGINEREASCĂ

Istoria tehnicii umane arată, la tot pasul, că, într-adevăr, descoperirea de noi dispozitive se realizează relativ repede şi aparent fără efort, dar că oamenilor le-a fost întotdeauna greu să găsească o formă definitivă pentru noile creaţii. Cu regularitate ia naştere aici o încurcătură şi se recurge, cu regularitate, mai întâi la formele cunoscute, similare unor lucruri mai vechi.

Toate premisele unui efect estetic al operelor inginereşti sunt totuşi asigurate – şi abia acum intrăm în miezul iniţial al problemei – cu condiţia ca în ele să fie transpus un sentiment artistic. Oricât de firesc ar suna această frază, ea trebuie, totuşi, subliniată. Ideea că pentru inginer ar fi pe deplin suficient ca o clădire, un aparat sau o maşină pe care o creează să îndeplinească un scop este greşită, chiar mai greşită decât afirmaţia, adeseori întâlnită, în ultima vreme, că dacă ele îndeplinesc un scop sunt, simultan, şi frumoase. Utilitatea nu are, în sine, nimic comun cu frumuseţea. În cazul frumuseţii nu se pune decât problema formei şi nimic altceva; în cazul utilităţii este vorba de simpla îndeplinire a unui scop oarecare. Un obiect frumos poate fi, desigur, în acelaşi timp, şi util, unul util poate fi, în acelaşi timp, şi frumos. Trebuie reţinută, ca fiind hotărâtoare pentru obiectul nostru, numai afirmaţia că frumuseţea nu are nevoie să stea în calea utilităţii. Contopirea frumosului cu utilul, până la îndeplinirea, pe cât posibil, completă a ambelor cerinţe, este, după cum se ştie, sarcina propriu-zisă a arhitecturii. Dar ar fi greşit să se presupună că această

problemă nu s-ar pune şi în afara arhitecturii. Dimpotrivă, trebuie generalizat şi spus că activitatea de lăurire a uneltelor, de construire deci a tot, ceea ce omul întreprinde, urmăreşte, în mod evident, acelaşi principiu, în general, ca şi arhitectura, în particular, anume acela de a uni utilul cu frumosul.

Întregul proces de modelare ne dirijează atenţia asupra aspectului, în asemenea măsură încât nici nu putem să concepem excluderea lui. Ochiul nostru controlează în permanenţă ceea ce facem, în timp ce noi creăm forma, o apreciem şi o aplicăm conform unei reguli fixate în mintea noastră. Această regulă acţionează independent, nu ne putem sustrage ei, chiar dacă am dori acest lucru. Simţul pentru frumos conduce mâna şi în cazul obiectelor care îndeplinesc, prin excelenţă, o necesitate. Probele de la croitor nu au, desigur, scopul de a face costumul cât mai călduros, ci de a-i conferi o formă cât mai bună cu putinţă. Dacă acest lucru este valabil la costumele bărbăteşti, în cazul vestimentaţiei feminine, scopul practic cedează aproape în întregime în faţa scopului estetic. Aceleaşi principii le urmăm aproape automat în cazul locuinţei noastre, la care o excludere a considerentelor de gust nici nu ar fi de conceput., / J

Nimeni nu s-ar gândi că utilitatea ar fi unica tendinţă creatoare. Dar şi în lucruri, aparent foarte îndepărtate, forma joaca un roK Să fie întrebat un fabricant de trabucuri dacă pentru vânzare, forma exterioară, a trabucului are mare importanţă; aceasta, totuşi, nu se* iù terferează câtuşi de puţin cu scopul obiectului; şi cu „calitatea”. Evident, forma joacă un rol” în cazul aparatelor, mobilelor şi uneltelor – Evident, ele sunt construite pentru a servi un scop, pentru a desfăşura o activitate; forma 149

lor nu rezultă însă numai din acest aspect. Chiar dacă presupunem că a primat, pur şi simplu, scopul de întrebuinţare, se poate afirma, totuşi, că fabricantul, fie chiar şi dintr-un „inconştient” estetic, neresimţit de el însuşi, a fost influenţat şi de considerente referitoare la

formă. Pentru că ceea ce percepem ca fiind valabil din punct de vedere estetic, în cazul analizării unei unelte, este, de fapt, numai rezultatul acelui instinct pentru formă, care a fost activ, în stare latentă. Astfel au acţionat generaţii, creând stiluri, dezvoltând forma aparatelor, instrumentelor, uneltelor, interioarelor şi caselor noastre, chiar dacă nu a existat o intenţie anume în acest scop. Forma desăvârşită a violinei de azi, liniile sugestive ale bărcii cu pânze, frumuseţea familiară a camerei ţărăneşti, alcătuirea armonioasă a ogrăzii: sunt rodul muncii unor epoci, iar la desăvârşirea actuală a formei s-a ajuns pe parcursul secolelor. Şi toate aceste creaţii au mers ca de la sine, în afară de ceea ce numim „artă”, fiind cea mai bună dovadă că omul nu are nevoie de o intenţie artistică conştientă pentru ca, în final, să producă totuşi lucruri care au un efect estetic, că noi, oamenii, nu ne putem sustrage tendinţei de a crea frumos şi cu gust, respectiv estetic. Totuşi, trebuie imediat recunoscut că această tendinţă se manifestă la oameni diferiţi, în măsură foarte diferită, cu alte cuvinte, că înclinaţiile oamenilor sunt foarte diferite din punctul de vedere al gustului. Pe lângă aceia care, în tot ce fac, silit călăuziţi de un simţ al formei foarte pronunţat, care se îmbracă cu gust, trăiesc în interioare frumos aranjate, cumpără numai lucruri frumoase din punct de vedere estetic, există şi oameni care sunt nesiguri, ba chiar incapabili de bun gust. Fiecare acţionează după posibilităţi. Totuşi –, un lucru e sigur şi anume că: un simţ pentru frumos îi este dat fiecăruia dintre noi şi că acest simţ nu poate 141

fi despărţit de simţirea, acţiunea şi gândirea omenească.

Considerată din acest unghi, problema efectului estetic al construcţiilor inginereşti este pusă în cu totul altă lumină. Condiţia unui efect estetic plăcut devine un lucru de la sine înţeles. Ba chiar trebuie să ne întrebăm, cu uimire, cum de a putut exista o vreme în care această formă a fost considerată de prisos. Inginerul care ar face acest lucru ar nega unul dintre principiile de bază al

activităţii umane, el ar acţiona împotriva omului, împotriva naturii. Ca parte a creaţiei generale omeneşti, construcţiile inginerului sunt supuse aceloraşi legi pe care le vedem respectate şi în cazul altor lucruri, parţial mult mai puţin import tante. Marea lor însemnătate, în cadrul construcţiilor de astăzi, poziţia lor extrem de importantă în aspectul oraşelor şi peisajului, meritele economice enorme care li se atribuie cer, chiar în mod imperios, ca în creaţia lor să se ţină cont de aspectul plăcut.

Evoluţia de până acum a construcţiilor inginereşti, aşa cum a decurs din ele însele, adică fără efortul de mascare greşită a arhitectului, ne demonstrează, de altfel, că a avut loc, deja, o clarificare, din punctul de vedere al formei. Un mare număr de opere inginereşti, poduri, hale de gări, faruri, silozurr oferă, estetic, o impresie bună, indiferent dacă aici simţul pentru frumos al constructorului a acţionat inconştient, atrăgând totuşi atenţia în mod deosebit, sau dacă o parte din ingineri s-au luptat conştient pentru o formă mai bună şi au dobândit-o.

Ceea ce a fost făcut până acum inconştient, la întâmplare, în viitor trebuie să se desfăşoare, neapărat, conştient şi consecvent. Există o singură modalitate de creaţie umană. Exact şceleasi tendinţe de creaţie se regăsesc la artizan, la arhitect, la inginer, la sculer, la croitor, la modistă, la simplul meşteşugar, la mama care cröieste micuţei ei o rochiţă. Este vorba mereu despre aceleaşi lucruri: o bună proporţionare, o potrivire a culorilor, o construcţie de efect, ritm, formă expresivă. Tendinţele care acţionează la toţi aceşti făuritori sunt mai generale, de natură aşa-zis cosmică, ele sunt imanente activităţii creierului nostru.

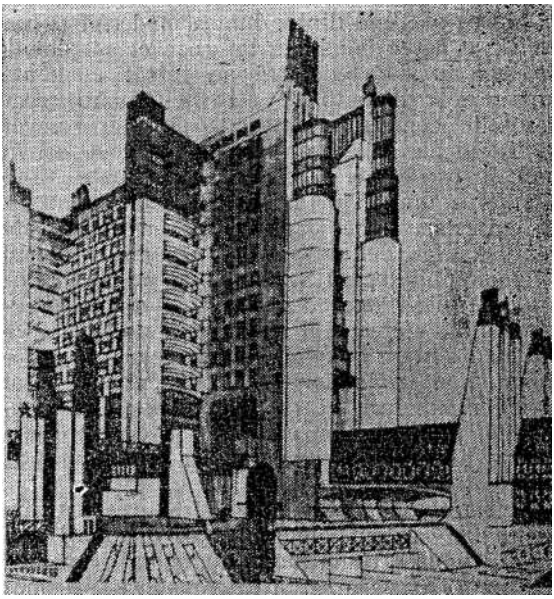
Antonio Sant’ El ia

MESAJ

Problema arhitecturii moderne nu este o problemă de reordonare a liniilor. Nu este vorba de a găsi noi profilaturi, noi ancadramente pentru ferestre şi uşi, de a înlocui coloane, pilaştri, console, cu cariatide, muscoi, broaşte; nu este vorba de a lăsa faţada în cărămidă

aparentă sau de a o tencui, sau de a o placa în piatră, nici de a stabili diferenţe formale între clădirea nouă şi cea veche, ci de a crea, din capul locului, o casă nouă, incluzând orice cucerire a ştiinţei şi tehnicii, satisfăcând, cu eleganţă, orice necesitate a obiceiurilor şi a spiritului nostru, călcând în picioare tot ce este grotesc, greoi şi opus nouă (tradiţie, stil, estetică, proporţie), elaborând noi forme, noi linii, o nouă armonie de profile şi volume, o arhitectură care să-şi aibă raţiunea de a fi numai în condiţiile speciale ale vieţii moderne şi în corespondentul său, ca valoare estetică, sensibilitatea noastră. Această arhitectură nu poate fi supusă nici unei legi a continuităţii istorice. Trebuie să fie nouă, aşa cum noi sunt starea noastră de spirit şi contingenţele momentului nostru istoric.

Arta de a construi a putut să evolueze în timp şi să treacă de la un stil la altul, păstrând nealterate caracterele generale ale arhitecturii, deoarece în istorie sunt frecvente schimbările de modă, ca şi cele determinate de perindarea convingerilor religioase şi de succesiunea evenimentelor politice; sunt însă foarte rare acele cauze de schimbare profundă a condiţiilor de mediu, care smulg din balamale şi reînnoiesc, aşa cum au fost descoperirea legilor naturale, perfecţionarea mijloacelor mecanice, folosirea raţională şi ştiinţifică a materialelor.



Antonio Sant' Elia *Desen, 1913*

În viaţa modernă procesul coerent al dezvoltării stilistice se opreşte. *Arhitectura se rupe de tradiţie şi o ia, prin forţa lucrurilor, de Za început.*

Calculul rezistenţei materialelor, utilizarea betonului armat şi a fierului exclud arhitectura, înţeleasă în sensul clasic şi tradiţional al cuvântului. Materialele moderne de construcţie, ca şi cunoştinţele noastre ştiinţifice, nu se potrivesc deloc disciplinei stilurilor istorice şi sunt cauza principală a aspectului grotesc al construcţiilor „la modă", prin care s-ar dori să se obţină, din supleţea, din zvelteţea superbă a grinzilor şi din fragilitatea betonului armat, curba greoaie a arcului şi înfăţişarea masivă a marmurei.

Màrea antiteză dintre lumea modernă şi cea ÿéëhée determinată de tot ceea ce nu exista înainte. În viaţa noastră au intrat elemente pici măcar bănuite de cei vechi, s-au creat anumite condiţii materiale şi s-au relevat atitudini ale spiritului care se repercutează în mii de consecinţe: prima dintre toate, fiind formarea unui nou ideal de frumuseţe" neclar şi embrionar încă, dar a cărui fascinaţie este simţită deja de mulţime. Am pierdut sensul monumentalului, al staticului şi ne-am îmbogăţit

sensibilitatea cu gustul zvelteţei, al practicului, al efemerului şi al vitezei. Simţim că nu mai suntem oamenii catedralelor, ai palatelor şi ai tribunelor pentru discursuri, ci ai marilor hoteluri, ai gărilor, ai străzilor nesjfârşite, ai porturilor colosale, ai pieţelor acoperite, ai galeriilor luminate, ai liniilor drepte, ai. demolărilor salutare.

„— Noi trebuie să inventăm şi să reconstruim *ex novo* oraşul modern, asemănător unui imens şantier tumultuos, viu, mobil, dinamic, în fiecare parte a sa, şi casa modernă, asemănătoare unei maşini gigantice. Ascenşoarele nu trebuie ascunse, precum viermii singuratici, în golul scărilor, care, devenite inutile, trebuie abandonate; ascensoarele trebuie să se caţere, ca „şerpi de fier şi de sticlă, pe înălţimea faţadelor. Casa din ciment, sticlă, fier, fără picturi şi fără sculpturi, bogată doar prin frumuseţea înnăscută a liniilor şi a reliefurilor sale, extraordinar de urâtă în simplitatea ei mecanică, înaltă şi întinsa, atât cât este necesar şi nu. cât este prescris de legea municipală, trebuie fsăse înalţe pe marginea unui abis tumultuos: strada – care nu se va mai aşterne, ca un ştergător de picioare, la nivelul cabinelorde portar, ci va coborî în pământ, pe mai multe nfvele, ce vor primi traficul metropolitani şi vor fi unite, pentru legăturile necesare, de pasarele metalice şi de foarte rapide *tapis roulants*.

Din astfel de motive, afirm că e nevoie-aa abolim monumentalul, decorativul, că problema arhitecturii moderne trebuie rezolvata nu furând câte ceva, după fotografii din China, Persia şi Japonia, sau cufundându-ne, până la prostie, în regulile lui Vitruviu, ci prin realiy zări de geniu şi înarmaţi cu o cultură ştiinţifică şi tehnică unică; afirm că totul trebuie revoluţionat, că trebuie exploatate acoperişurile, utilizat subteranul, redusă importanţa faţadelor, deplasate problemele bunului gust din domeniul micilor profilaturi, al micilor capiteluri, al micilor portaluri în acela, mai amplu, al marilor grupări de mase, al vastelor dispuneri de planuri; că este timpul să se termine cu arhitectura monumentală funebră, comemorativă; că arhitectura trebuie să fie ceva mai bun

şi mai vital şi că, pentru a obţine acest ceva trebuie remodelată scoarţa lumii, pentru a o reduce, în sfârşit, la rolul de sclavă a oricărei nevoi şi a oricărui capriciu al nostru.

Şi închei în defavoarea:

Arhitecturii la modă din orice ţară şi de orice fel;

Arhitecturii clasice, solemne, hieratice, scenografice, decorative, monumentale, graţioase, plăcute;

Îmbălsămării, reconstrucţiei, reproducerii monumentelor;

Liniilor perpendiculare şi orizontale; formelor cubice şi piramidale care sunt statice, greoaie, oprimante şi cu totul în afara sensibilităţii noastre celei mai noi;

Utilizării materialelor masive, voluminoase, durabile, învechite, costisitoare, care contravin ansamblului culturii şi experienţei tehnice moderne.

Şi afirm:

Că arhitectura nouă este arhitectura calculului rece, a îndrăznelii temerare şi a simplităţii, arhitectura betonului armat, a fierului, a sticlei, a cartonului, a fibrei textile şi a tuturor acelor surogate de lemn, piatră, cărămidă, care permit obţinerea unui maximum de elasticitate şi de zvelteţe;

Că arhitectura adevărată nu este, din această cauză, o combinaţie aridă a practicului şi a utilului, ci rămâne artă, adică sinteză, expresie;

Că decoraţia, ca ceva suprapus sau colateral arhitecturii, este o absurditate şi că doar de utilizarea şi de dispunerea materialului, brut sau aparent, sau violent colorat, depinde valoarea decorativă a arhitecturii cu adevărat modernă.

Şi, în sfârşit, afirm că: aşa cum anticii s-au inspirat, în artă, din elementele naturii, noi – artificiali, material şi spiritual – trebuie să ne inspirăm din elementele celei mai noi lumi mecanice pe care am creat-o, căreia arhitectura trebuie să-i fie cea mai frumoasă expresie, sinteza cea mai completă, integrarea artistică cea mai eficace.

Hermann Muthesius

ACTIVITATEA WERKBUND-ULUI ÎN VIITOR

Trecerea de la individual la tipic este calea dezvoltării organice care nu duce numai la o răspândire şi generalizare, ci, înainte de toate, la o interiorizare şi perfecţionare. În toate perioadele mari, din punct de vedere cultural, mai ales în epocile de înflorire a arhitecturii, vedem cum se desfăşoară aceste realizări pe deplin unitare. Multe generaţii au lucrat, într-o anumită măsură, în aceeaşi direcţie, fiecare artist contribuind individual, cu partea sa, la obţinerea unui rezultat general superior, asemănător cu ceea ce se întâmplă astăzi în întreprinderile de construcţii şi în fabrici, unde totul este subordonat scopului de a perfecţiona şi îmbunătăţi în permanenţă obiectul fabricat (aparat de fotografiat, lunetă, vapor cu aburi, turbină). Şi, prin această evoluţie spre tipizare, s-ar putea conferi artelor arhitecturale o trăsătură caracteristică. Între aşa-numitele arte libere, adică poezia, muzica, pictura, sculptura, pe de o parte, şi arhitectura, pe de altă parte, se află această diferenţă fundamentală, anume că artele libere îşi îndeplinesc scopul prin ele însele, în timp ce arhitectura se află totuşi în slujba vieţii practice. Artele libere sunt, într-o anumită măsură, excepţii de la viaţa zilnică, ne adresăm lor atunci când căutăm eliberarea din cotidian. Arhitectura, dimpotrivă, în calitate de versiune ritmică a necesităţilor noastre vitale, formează fundalul liniştit, pe care abia apoi se poate clădi neobişnuitul vieţii. De aici şi observaţia cunoscută că, în arhitectură, lucrurile excentrice se răzbună mai mult decât în oricare artă. Chiar operele considerate iniţial drept „moderne”, de cele mai multe ori, după cinci ani, nu mai sunt privite astfel. Muzeele de artă decorativă, cele din Paris, au cumpărat, pe la 1900, artă modernă autohtonă, pe care, între timp, au aşezat-o într-un colţ liniştit, la subsol. Noi suntem, aşadar, în mod special, sensibili în domeniul tectonicului faţă de tot ce este anormal, faţă de tot ce se abate de la drumul liniştit al dezvoltării. Este particularitatea arhitecturii faptul că tinde spre tipizare. Tipizarea respinge însă extraordinarul şi caută ordinea.

Dificultatea constă în faptul că specificul, caracterul personal şi aparte, la care trebuie să aspirăm, persistă, într-o oarecare măsură, în cadrul tipicului. Orice depăşire a anumitor limite denotă lipsă de cultură.

Dacă am prezentat aici trecerea la tipizare şi am scos în evidenţă avantajele ei, aş dori să ştiu, exclusă din capul locului, neînţelegerea că aceasta ar fi un îndemn adresat artistului creator de a aspira, pe cât posibil, spre uniformitate. Pe cât de greşită este o asemenea povaţă, pe atât de puţini sorţi de izbândă va avea. Pentru că artistul, dacă este unul adevărat, îşi urmează, în permanenţă, numai impulsul interior. Artiştii se bucură de libertate deplină pentru că numai datorită acestei libertăţi pot acţiona. Arhitectura este, după cum e universal recunoscut, arta care poate fi cel mai puţin desprinsă de tradiţie. Şi nici nu se întrezăreşte, la drept vorbind, posibilitatea eliberării ei. Aici există, fără îndoială, o alternativă: fie schemele vechi sunt prelucrate într-o simplă activitate de continuare, fie o generaţie înarmată cu un asemenea echipament, pus la dispoziţie de condiţiile timpurilor în veşnică mişcare – creează opere independente, ca o prelungire firească a tradiţiei. Continuitatea se obişnuia în vremea când arhitectul şi desenatorul de artă decorativă se pretindeau cunoscătorii tuturor stilurilor. Dacă, între timp, s-a instaurat un curent de arhitectură cu adevărat nou, yiu, pe care trebuie să-l desemnăm drept una dintre cele mai bune realizări ale prezentului, totuşi, pe lângă el, mai avem încă şi astăzi o modă Biedermeier, care se adaptează gustului marelui public dornic să-şi divinizeze idolul său: stilul.

Se poate deja constata că ia naştere o nouă formă de expresie care oglindeşte cu fidelitate caracterul general al prezentului. Nu trebuie să renunţăm cu niciun preţ la ideea că, într-o epocă precum a noastră, în care toate raporturile vitale sunt atât de total modificate, faţă de timpurile mai vechi, în care au ieşit la iveală schimburile internaţionale materiale şi spirituale, în locul îngrădirii spaţiale, în care tehnica aproape că a depăşit timpul şi

spaţiul, în care descoperiri extraordinare au transformat total condiţiile noastre externe de viaţă, o asemenea epocă trebuie să-şi aibă propria sa. formă de expresie şi în artă. Căci, odată cu internaţionalitatea vieţii noastre, se va înfăţişa o anumită uniformitate a formelor arhitecturale pe întregul glob pământesc. Această uniformitate este deja clar exprimată în costumul nostru, următorul produs tectonic care ne înconjoară. Aceeaşi jachetă şi aceeaşi bluză se poartă astăzi de la Polul Nord la Polul Sud.

Tehnica este viitorul domeniu de activitate pentru Deutscher Werkbund, activitate privită dintr-un punct de vedere specific, şi anume de înnobilare a formei şi creştere a calităţii. Activitatea se ghidează, în esenţa ei, după ţeluri exclusiv ideale, tot aşa cum Deutscher Werkbund poate fi denumit drept produs al filosofiei germane. Astfel, este în natura sa să aspire către tot ce este mai bun şi mai înalt, să nu se odihnească pe laurii victoriei, să fie, în permanenţă" nemulţumită de sine şi. să fie mereu un post de observaţie pentru noi surse de îmbogăţire.

Hermann Muthesius

Henry van de Velde

CONGRESUL DEUTSCHER WERKBUND. TEZE ŞI ANTITEZE

H. Muthesius

1. Arhitectura şi, odată cu ea, întregul domeniu de activitate al Werkbundului tind spre tipizare şi pot redobândi prin ea acea însemnătate generală ce le-a fost proprie în vremuri culturale armonioase.

2. Numai prin tipizare, care trebuie interpretată drept rezultat al unei concentrări salutare, poate fi reintrodus un gust universal valabil, sigur.

3. Atâta timp cât nu se atinge un înalt nivel de bun-gust general, nu se poate conta pe o influenţă a Deutscher Werkbundului asupra străinătăţii.

4. Lumea se va interesa de produsele noastre abia atunci când, prin ele, îşi găseşte expresia un stil convingător. În acest scop, mişcarea germană de până acum a creat baza.

5. Perfecţionarea creatoare a lucrului cucerit este cea mai stringentă problemă a timpului. De ea depinde succesul final al mişcării. Orice întoarcere sau cădere în imitaţie ar în semna irosirea unui capital valoros.

6. Plecând de la convingerea că este o problemă vitală pentru Germania să-şi înnobileze din ce în ce mai mult producţia, Deutscher Werkbund, ca uniune de artişti, industriaşi şi comercianţi, trebuie să-şi îndrepte atenţia asupra creării premiselor pentru un export industrial-artistic.

7. Progresele Germaniei în arta decorativă şi arhitectură trebuie să fie aduse la cunoştinţa străinătăţii printr-o propagandă eficace. Mijlocul cel mai la îndemână, în acest scop, îl reprezintă, pe lângă expoziţii, revistele ilustrate.

8. Expoziţii ale Deutscher Werkbundului au rost numai. atunci când se restrâng, în principal, la ce este mai bun şi mai reprezentativ. Expoziţiile de artă decorativă în străinătate trebuie privite drept o problemă naţională şi, astfel, au nevoie de susţinere publică.

9. Pentru un export minim, existenţa unor magazine mari şi sigure, din punct de vedere al gustului, constituie o premisă. Cu obiectul unicat conceput de artist nu ar putea fi acoperit nici măcar necesarul autohton.

10. Din motive naţionale, societăţile de desfacere şi comerciale care lucrează cu străinătatea trebuie să se afilieze noii mişcări, după ce aceasta îşi va fi arătat roadele, şi să reprezinte conştient şi responsabil arta germană în lume.

Henry van de Velde

1. Atâta timp cât vor mai exista şi artişti în Werkbund şi atâta timp cât ei vor mai avea influenţă asupra sorţii acesteia, vor protesta împotriva oricărei propuneri de regulă fixă sau tipizare. Artistul este, în esenţă, un individualist aprins, un creator spontan, liber; el nu se va supune niciodată unei discipline care îi impune un tip, un canon. Instinctiv, nu are încredere în nimic care ar putea să-i sterilizeze activităţile şi în oricine predică o regulă

care ar putea să-l împiedice să-şi ducă ideile până la finalul lor firesc, sau care vrea să-l împingă spre o formă convenţională, în care el nu vede decât o mască, sau care ar dori să facă dintr-un defect o virtute.

2. În mod sigur, artistul care profesează o „sintetizare sănătoasă” a recunoscut întotdeauna că anumite curente, care sunt mai puternice decât propria lui voinţă şi gârire, îi cer să vadă ceea ce corespunde, în principal, spiritului timpului său. Aceste curente pot fi foarte diverse, el preluându-le, inconştient şi conştient, ca influenţe generale; ele au ceva care îl constrâng material şi moral; el li se supune de bunăvoie şi este entuziasmat de ideea unui nou stil. Şi, de douăzeci de ani, unii dintre noi caută formele şi ornamentele care corespund, pe deplin, epocii noastre.

3. Nici unuia dintre noi nu i-a dat însă prin gând să impună altora drept tipuri, în viitor, aceste forme căutate sau găsite de noi. Ştim că multe generaţii trebuie să mai trudească la ceea ce am început noi, înainte de a se fixa fizionomia stilului nou, şi că abia după scurgerea unei întregi perioade de eforturi se va putea vorbi de tipuri şi tipizare.

4. Mai ştim însă că numai atâta timp cât acest ţel nu a fost încă atins, eforturile noastre vor mai avea farmecul elanului creator. Încet-încet, forţele, harurile tuturor încep să se întrepătrundă, contradicţiile vor fi neutralizate şi, chiar în momentul în care eforturile individuale vor fi pe cale de a se paraliza, se va fixa fizionomia. Începe era imitaţiei şi se instaurează întrebuinţarea de forme şi ornamente la a căror producere nimeni nu mai scoate în evidenţă impulsul creator: atunci à sosit timpul sterilităţii.

5. Dorinţa de a vedea alcătuirea unui tip înaintea devenirii unui stil poate fi asemuită de-a dreptul cu dorinţa de a vedea efectul înaintea cauzei. Înseamnă să distrugi embrionul din ou. Să se lase, într-adevăr, cineva orbit de iluzia de a obţine în acest fel rezultate rapide? Aceste acţiuni. premature au cu atât mai puţin perspectiva de a obţine o influenţă eficace a artei decorative germane

asupra străinătăţii, cu cât tocmai această străinătate are un avans faţă de noi în vechea tradiţie şi vechea cultură a gustului.

6… Germania are, în schimb, marele avantaj de a deţine încă harul inventivităţii, al ideilor personale, ingenioase. Ar însemna să mutilezi ăcest avântatiipâu, multilateral, creator, dacă ai încerca să-l fixezi.

7. Eforturile Werkbundului ar trebui să ţintească tocmai spre cultivarea acestor haruri, precum şi a celor de îndemânare individuală, de bucurie şi credinţă în frumuseţea unei execuţii, pe cât posibil diferenţiate, şi să nu le frâneze printr-o tipizare tocmai în momentul în care străinătatea începe să manifeste interes faţă de munca germană. Aceste cerinţe sunt încă total nesatisfăcute.

8. Nu negăm nimănui bunăvoinţă şi recunoaştem greutăţile care trebuie depăşite. Noi ştim că organizaţia muncitorilor a făcut foarte mult pentru bunăstarea materială a acestora, dar nu poate fi scuzată pentru faptul de a fi făcut prea puţin spre a trezi entuziasmul pentru o muncă pe deplin frumoasă la acei care ar trebui să fie colaboratorii noştri cei mai apropiaţi. Pe de altă parte, ne este binecunoscut blestemul care planează asupra industriei noastre, necesitatea de a prezenta ce este mai bun şi mai reprezentativ peste hotare.

9. Şi, cu toate acestea, nu a fost niciodată creat ceva bun şi extraordinar din simpla consideraţie faţă de străinătate. Calitatea nu se creează din spirit propagandistic. Calitatea este creată mai întâi doar pentru un cerc foarte restrâns de oameni de afaceri şi cunoscători. Aceştia dobândesc treptat încredere în artiştii lor, încetul cu încetul se dezvoltă mai întâi o clientelă restrânsă, apoi una pur naţională şi abia după aceea ia cunoştinţă străinătatea şi lumea întreagă de această calitate. Este o nesocotire totală a stării de lucruri, când industriaşii sunt înclinaţi să creadă că şi-ar spori şansele pe piaţa mondială dacă ar produce tipuri *a priori*, înainte ca ele să fi devenit, acasă, un bun universal, probat. Lucrurile minunate care se importă acum la noi nu au fost

niciodată create, iniţial, pentru export; să ne gândim la cristalurile Tiffany, la porţelanul de Copenhaga, la podoabele de Jensen, la cărţile de Codben-Sanderson etc.

10. Orice expoziţie trebuie să urmărească scopul de a arăta lumii această calitate autohtonă şi expoziţiile Werkbundului au rost, de fapt, numai atunci când se limitează, în principal, după cum se exprimă excelent domnul Muthesius, la ce este mai bun şi mai reprezentativ.

Erich Mendelsohn

REFLECŢII

DESPRE ARHITECTURA NOUĂ

1914 – 1917

Generalităţi

Arhitectura este singura expresie tangibilă a spaţiului care se află la dispoziţia spiritului omenesc. Arhitectura captează spaţiul, îl închide, devenind ea însăşi spaţiu. Din infinitatea spaţiului universal, care este tridimensional – şi care se află dincolo de puterea de concepere a omului –, arhitectura ne aduce, prin intermediul delimitării sale spaţiale, conceptul de spaţiu închis şi de volum.

Valorile sale sunt cele ale spaţiului şi suprafeţei şi se bazează, în întregime, pe valorile reale ale matematicii. Geometria spaţiului, legea imobilizării şi penetrării spaţiului, a determinării corporale şi a volumului construit include totul: de la cea mai simplă ecuaţie a transformării cubului în sferă până la cea mai sofisticată, rezultat al unor posibile deveniri cosmice.

Calitatea vitală a arhitecturii depinde de captarea senzorială, prin intermediul pipăirii şi al vederii. Această calitate depinde de aglomèrarea terestră de volume, de libertatea extraterestră a luminii.

Lumina este prima care pune volumul în mişcare, pentru a-l sublima, apoi, printr-o mişcare supersenzorială de agitare dinamică şi ritmică,.

Lumina este prima care delimitează precizia matematică şi exprimă tendinţa conştientă a spaţiului spre libertate, lucru ce reprezintă independenţa şi, în acelaşi

timp, legitatea creaţiei arhitecturale.

Din propria sa legitate, arhitectura stabili Este condiţiile care guvernează existenţa voi lumelor sale:.» I

Condiţia *dinamică* – mişcarea spaţiului – 1 în scopul vizualizării elementelor sale liniare, I prin contururile sale; condiţia *ritmică* – în scopul vizualizării relaţiei dintre volume, prim intermediul proiecţiei suprafeţelor; şi condiţia *statică* – egalizarea mişcării ca reprezentând elemente constructive exprimate prin vederi în plan şi secţiuni.

Arhitectura îşi fixează, periodic, propriile norme, care, în mod instinctiv, percep, compară şi coordonează, norme care, în mod ştiinţific, testează, măsoară, divid şi verifică.

Aceste norme, în virtutea. obiectivităţii lor, proprie detaşării lor fizice şi atitudinii lor absolute, duc la rezolvarea secretelor misterioase, în cadrul unei legităţi şi ordini prestabilite.

Strâns legate de această legitate şi ordine se află extraumanul şi lucrurile ce depăşesc puterea de imaginaţie a omului, lucruri care se autodistrug şi se refac singure, lucruri ce-şi croiesc drum sub pământ şi se înalţă unele deasupra celorlalte, într-o exagerare grotescă, ce porneşte de la construcţiile din cuburi ale copiilor, atingând turnurile zămislite de haos.

Acum este momentul descoperirii unor miracole în materie de măsurători, a unor coincidenţe şi armonii duse la perfecţiune, alături de nenumărate proporţii inspirate; corecţii reciproce şi echilibrări de forţe – principii inerente legii creaţiei, care sunt prezente. În obiectul creat, principii transmise şi de artist creaţiei sale. O necesitate profundă cere cu autoritate ca orice creaţie artistică să se supună aceleiaşi legi imuabile a vieţii.

Zidul exterior şi peretele interior

Zidul exterior acţionează asupra universului vizibil: soliditatcă sa fizică acţionează asupră caracterului nelimitat al spaţiului. El face parte din legitatea volumului construit, voci în unison ale spaţiului şi – ale imperativelor

constructive, reprezentând o secţiune dirijată prin spaţiu. Limitările sale logice sunt impuse de clădirea privită în totalitatea sa.

Compoziţia acestui element, în cadrul construcţiei, depinde de legile de desfăşurare a suprafeţelor din spaţiu. Zidul exterior colectează lumina pentru a o dirija să pătrundă nesting. herită prin golurile existente în el.

Natura unică a spaţiului arhitectural condiţionează calitatea unică a efectelor sale. Expresia sa finală, definitivă, este independentă de decoraţie sau de finisaje.

Faptul că peretele este robul mijloacelor materiale nu-i frustrează cu nimic valoarea iniţială; arhitectura cere cu autoritate libertatea de mişcare în spaţiu, pentru a-şi întinde mădularele, ea cere, în mod peremptoriu, libertatea voinţei-de-a-construi – pentru a se putea exprima.

Ea simbolizează o transformare pentru viitor şi apare, prin devenire, un eveniment măreţ, guvernat de legi noi.

Arhitectura este expresia voinţei unei epoci şi a spiritului epocii respective. Ea îşi îngemănează legitatea sa unică cu soarta unei naţiuni.

Unicitatea acţiunii sale generale corespunde răspunderii creaţiei arhitecturale în totalitatea sa, prin remodelarea viziunii, pentru a corespunde realităţii de azi, prin unitatea creaţiei libere, datorată unei obiectivităţi corespunzătoare. Numai o personalitate împlinită, completă în sine, va fi în stare să domine, în egală măsură, atât intuiţia, cât şi capacitatea de calcul.

Peter Behrens

DESPRE RELAŢIILE DINTRE
PROBLEMELE ARTISTICE ŞI TEHNICE

În ultimii ani s-a instaurat o nouă artă industrială germană, căreia nu-i putem pune la îndoială nici seriozitatea năzuinţei, nici bunul gust, mai ales în ultimii ani senini[4]. Cu ocazia Expoziţiei Universale de la St. Louis

4 Autorul se referă aici la ultimii ani de pace, înainte de izbucnirea marii conflagrații din 1914 (n. trad.),

din anul 1904 a venit, din partea americană, recunoaşterea acestei iscusinţe a naţiunii noastre prin cumpărarea, aproape în totalitate, a obiectelor expuse. Această revitalizare a artelor aplicate este unul din indiciile cele mai îmbucurătoare ale puterii creatoare de frumos din epoca noastră. De aceea, este cu atât mai regretabil că cele două domenii majore de interes, cel al artei şi cel al tehnicii, se juxtapun, neinfluenţându-se reciproc, şi că, prin acest dualism, epoca noastră nu-şi dobândeşte unitatea expresiei formale, condiţie şi, totodată, mărturie pentru un nou stil. Căci prin stil înţelegem, totuşi, doar unitatea de expresie a formei, pe care ne-o dă totalitatea manifestărilor spiritului dintr-o epocă. Determinant este caracterul unitar, nicidecum particularul şi, cu atât mai puţin, extravagantul.

Produsele tehnicii moderne sunt realizările cele mai impresionante ale epocii noastre. Progresele tehnicii au ridicat viaţa materială la un nivel nemaiatins până acum în istorie; ce e drept, doar viaţa materială, nu şi cea culturală, iar unitatea valorilor materiale şi a celor spirituale – adică a valorilor ţinând de suflet – nu a putut încă să capete expresie formală.

Nu mai poate fi însă imaginată o viaţă lipsită de avantajele materiale ale tehnicii moderne şi de progresul necontenit al acesteia. Dacă astfel epoca noastră pare să tindă, în general, spre o concepţie de viaţă materialistă, viaţa publică indică, totuşi, o mare sete de cultură şi o acută dorinţă de formare, activizare şi evoluţie în toate domeniile artei. Cu toate acestea, ea nu poartă însemnele unei culturi ajunse la maturitate, deoarece domeniul tehnicii şi cel al artei abia de se ating, această apropiere fiind minimă tocmai acolo unde ar trebui să precumpănească, şi anume în construcţii şi în produsele marii industrii.

Arhitectul caută încă adesea conţinutul estetic din tezaurul de forme al secolelor trecute, în vreme ce, la construcţiile sale metalice, inginerul este interesat numai de construcţia propriu-zisă, el considerând a-şi atinge

scopul prin acest rezultat obţinut printr-o activitate cuantificabilă. La fel, în cazul produselor marii industrii […] forma este arareori determinată astfel decât prin prisma costului de producţie redus sau după gustul maistrului.

Industriei îi este la îndemână să creeze cultură prin reunirea artei cu tehnica. Prin producţia de mare serie a unor obiecte de utilitate generală, corespunzând unei comenzi estetic rafinate, nu numai că s-ar săvârşi o binefacere pentru cei sensibili la artă, dar gustul şi sobrietatea ar fi cultivate în cele mai largi pături ale întregii populaţii. Ar fi posibil ca înalta valoare a muncii spirituale să devină accesibilă cercurilor largi, aşa cum o dovedeşte exemplul artei tiparului. Atunci s-ar produce valori de importanţă naţională şi economică. Cultivarea la scară generală a bunului gust este, în ultimă instanţă, şi o problemă economică. Intervine o transpunere a muncii spirituale în valori materiale, dar nu a unei munci la îndemână oricui, ci a unei munci mai valoroase, individualizate. Până acum însă era vorba doar de premise. Arhitectura continuă să nu fie încă o – problemă a colectivităţii, aşa cum-era în Evul Mediu, ci o afacere ce-are loc exclusiv între beneficiari şi arhitecţi. Colectivitatea nu participă. Pentru comunitate, pentru populaţie, opera arhitecturală încă nu a redevenit chintesenţa artisticului, deşi arhitectura este arta cea mai apropiată de realitate, de orice împlinire. Lucrurile par să stea astfel, ca şi cum arhitectura ar putea capta interesul doar făcând apel la cultura istorică, la gândirea abstractă. Continuăm să identificăm tot ceea ce este sacral cu goticul, deşi goticul a construit atât biserici, cât şi locuinţe, dulapuri şi paturi, în acelaşi stih gotic. Continuăm să confundăm tot ceea ce este festiv, grandios, cu barocul, deşi stilul baroc includea în caracterul său, în egală măsură, palate, dar şi grajduri, biserici, altare, dar şi mese de toaletă […] Datorită importanţei lor pentru epoca noastră, industria şi mijloacele de transport vor trebui să adopte ele însele formele corespunzătoare prestigiului lor, într-o desăvârşire

artistică a tuturor elementelor. În condiţii proprii de existenţă ele se vor îndrepta în mod necesar spre aşa ceva. Ele vor influenţa însă şi întreaga noastră sensibilitate estetică; imprimând propriul lor ritm, vor antrena într-o comuniune simpatetică întregul limbaj al formelor din epoca noastră.

Înflorirea artei monumentale a fost întotdeauna expresia unui anumit grup de putere dintr-o epocă. Dacă se poate vorbi în acest sens de artă ecleziastică în Evul Mediu, de artă regală în perioada barocului, de artă burgheză la 1800, cred că şi înfloritoarea noastră industrie dă naştere astăzi unui grup de putere, care nu va pregeta să-şi exercite influenţa asupra culturii.

Într-o sinteză a potenţialului artistic şi a capacităţii tehnice rezidă o perspectivă ademenitoare, şi anume împlinirea năzuinţei noastre, a tuturor, spre o cultură care să poată fi certificată, în unitatea tuturor manifestărilor, vieţii, drept stilul epocii, noastre.

A pus stăpânire pe noi o grabă care nu ne acordă răgazul de a zăbovi asupra amănuntelor. Atunci când gonim într-un vehicul ultrarapid pe străzile metropolelor noastre nu mai putem observa detaliile construcţiilor, la fel cum, din trenul rapid, imaginea oraşelor pe lângă care trecem în goană nu poate impresiona altfel decât ca siluetă. Clădirile luate în parte nu îmi mai spun nimic. Unui asemenea mod de a observa lumea exterioară, care a devenit deja pentru noi, în orice situaţie, o stăruitoare obişnuinţă, îi corespunde doar o construcţie care să etaleze., pe cât posibil, suprafeţe calme, bine conturate şi care, prin conciziunea sa, să nu stingherească.

Dacă trebuie scos în evidenţă un anumit clement, acesta trebuie să fie amplasat la capătul direcţiei noastre de deplasare. Este necesar un contrast vizibil între reperele, care ies în relief şi suprafeţele vaste sau o înşiruire echilibrată de detalii necesare, prin care acestea să-şi recapete uniformitatea. Rămâne în afara oricărei îndoieli că metalul, precum şi tehnica ce domină materialul, au o mare importanţă pentru finalitatea acestor

intenţii ritmice.

Pentru toate obiectele realizate cu ajutorul maşinii ar trebui să aspirăm nu la o apropiere tangenţială a artei de industrie, ci la o legătură intimă între ele. O asemenea legătură intimă va fi obţinută dacă se va evita orice imitaţie, atât a formelor artizanale, cât şi a Vechilor stiluri, şi dacă, dimpotrivă, modalitatea de a produce prin intermediul maşinii va fi folosită cu exactitate şi adusă la o expresie artistică, astfel încât, în orice relaţie, autenticitatea să fie pusă în evidenţă şi, mai ales, să transpună şi să modeleze artistic acele forme care rezultă oarecum de la sine prin intermediul maşinii şi prin producţia de mare serie şi sunt adecvate acestora.

Este vorba chiar şi aici de a obţine pentru fiecare produs în parte tipuri care să prezinte – of puritate a construcţiei şi o logică a materialu-ţlui şi care, totodată, să nu tindă către ceva absolut nou în modelare, ci să fie, într-o oarecare măsură, extrase din bunul gust al epocii…

Este o sarcină nobilă a epocii noastre aceea de a supune legilor arhitectonice materialele şi construcţiile. Doar în momentul în care vom reuşi acest lucru vom provoca şi cu mijloacele de construcţie moderne impresia de stabilitate. Nimeni nu se va îndoi de rezistenţa verificabilă prin calcule a metalului. Problema este însă aici dacă stabilitatea este strict vizual perceptibilă. Stabilitatea estetică este altceva decât stabilitatea constructivă. Este necesar ea privitorului să-i apară o expresie dinamică şi, prin aceasta, să fie îndeplinită o condiţie estetică, aşa cum este ca în întregime satisfăcută, de exemplu, în cazul templului doric. Construcţii moderne, firește, dar nu cred că stabilitatea obţinută pe cale matematică va putea să producă vreodată un efect la nivelul per – cepţiei vizuale. Aceasta ar fi o artă având la bază intelectul, ceea ce ar însemna o contra-l dicţie în sine. A căuta tipul şi a-l găsi constituie scopul suprem al oricărei arte.

Am încercat să arăt că arta şi tehnica sunt, prin esenţa lor, două manifestări diferite ale spiritului şi că este

fals să credem că momentul de frumuseţe ar putea să rezulte din prim cipii tehnice, deci doar din atingerea ţelurilor celor mai nesemnificative şi mai limitate; îih. egală măsură, am formulat revendicarea car arta şi tehnica să se contopească într-o ac –ţiune comună. Nu cred că în aceasta există) o contradicţie. Mi se pare necesar, pe de ot parte, să facem distincţie între cele două ac.

tivităţi spirituale, iar pe de alta, să le subsumăm unui ţel comun, ţelul care până acum în istorie şi-a găsit expresia senzorial perceptibilă în stil. Putem recunoaşte în istorie cum acţiunea comună a unui înalt potenţial tehnic şi a unei arte profund trăite a avut drept rezultat crearea unui stil într-o anumită perioadă. Putem observa că niciodată o tehnică nou inventată nu a determinat forma particulară, ci că aceasta s-a născut din spiritul epocii şi că dorinţa de forme a găsit şi a inventat mereu tehnica ce i se părea necesară.

Bruno Taut

UN PROGRAM DE ARHITECTURĂ

Arta! – *un lucru mare, dacă exista cu adevărat. Astăzi această artă nu există. Direcţiile dezbinate se pot regăsi într-o unitate numai sub auspiciile unei noi arhitecturi, în aşa fel încât toate disciplinele individuale se vor contopi în ea. Atunci nu vor mai exista graniţe* între *arta decorativă, plastică şi pictură, toate vor fi una*: *construcţia.*

Construcţia este purtătoarea nemijlocită a forţelor spirituale, făuritoarea senzaţiilor întregului, astăzi latente, însă mime vii. Doar o revoluţie completă în domeniul spiritual va putea crea un asemenea mod de a construi. Dar această revoluţie nu vine de la sine şi nici această construcţie. Ambele trebuie să fie dorite – arhitecţii din ziua de azi trebuie să pregătească noua construcţie. Munca lot, raportată la viitor, trebuie uşurată şi susţinută în mod public.

De aceea:

I. Sprijinirea şi adunarea forţelor ideale din rândul arhitecţilor a) Sprijinirea ideilor arhitecturale care,

depăşind formalul, aspiră la strângerea tuturor forţelor populare, ca simbol al făuririi unui viitor mai bun, şi învederează caracterul cosmic al arhitecturii, aşa-numitele utopii. Acordarea de subvenţii publice, sub formă de burse, unor arhitecţi cu orientări radicale pentru asemenea lucrări. Mijloace pentru răspândire, prin publicare, pentru confecţionarea de modele şi b) pentru un teren de experiment (de exemplu, în Berlin: Tempelhofer Feld) pe care arhitecţii pot construi machete mari ale ideilor lor. Tot aici să fie încercàtè şi perfecţionate construcţii provizorii în mărime naturală, noi efecte arhitectonice, de exemplu cel al sticlei ca material de construcţie, şi să fie arătate maselor largi. Profanul, femeia şi copilul îl duc pe arhitect mai departe decât specialistul rigid. O echilibrare a cheltuielilor prin materialul rezultat din topirea unor statui, dezafectarea unor amenajări memoriale, precum şi prin participarea industriilor în dependenţă de construcţiile experimentale. Ateliere alături de colonii de meşteşugari şi artişti, pe terenul de experimentare.

c) Luarea de decizii, în privinţa împărţirii mijloacelor materiale, de către un mic consiliu format jumătate din arhitecţi creatori şi jumătate din profani având concepţii radicale, în cazul în care nu se ajunge la un acord, atunci va decide un profan ales din consiliu.

II. Case pentru popor a) începerea unor ample construcţii de casc pentru populaţie; nu în cadrul oraşelor, ci pe teren viran; ca anexe la aşezări, grupări de clădiri pentru teatru, concerte, cu pensiuni sau ceva similar. Prevederea unui timp de construcţie îndelungat; de aceea, începerea după un plan impunător, cu fonduri minime.

b) Alegerea arhitectului nu prin concurs, ci în funcţie de I c.

c) în cazul în care se împotmolesc lucrările, atunci, în pauze, noi impulsuri, prin proiecte de extindere, noi idei, după I a-o.

Aceste construcţii să reprezinte prima încercare de unificare a forţelor populare cu artiştii, de construire a unei culturi. Ele nu-şi pot avea locul într-un oraş mare

deoarece acesta, putred, va dispărea precum-vechea putere. Viitorul se află. pe terénul nou, desţelenit, care se va hrăni singur (pe un fundament sigur).

III. Aşezări a) o conducere unitară, prin care arhitectul fixează principii generale după care verifică proiectele şi construcţiile alese, fără a împiedica libertatea personală, în detaliu. Dreptul de veto al arhitectului.

b) ca şi II b.

c) Trecerea, în principiu, pe planul al doilea a formalului în raport cu raţiunile de ordin practic, fără nicio reţinere pentru găsirea celor mai simple soluţii şi pentru folosirea oricărei culori.

IV. Alte construcţii a) Pentru artere şi, în funcţie de circumstanţe, pentru cartiere sunt valabile punctele III a şi b.

b) Nicio diferenţă între clădirile publice şi particulare. Atâta timp cât există arhitecţi liberi, sunt numai arhitecţi liberi. O dată ce nu există meşteri olari guvernamentali, nu trebuie să existe nici arhitecţi guvernamentali. Oricine poate realiză construcţii publice sau private. Sarcini ca la I e sau prin concursuri, care nu sunt anonime, ai căror participanţi sunt invitaţi şi premiaţi de către un consiliu, după I e; niciun proiect neplătit. Arhitecţii necunoscuţi se adresează, pentru invitaţie, consiliului. Anonimatul în concurs este lipsit de valoare, deoarece pot fi oricum recunoscuţi prin prezenţa lor artistică arhitecţii încununaţi de succes. În juriul de decernare a premiilor nu contează decizia majorităţii; fiecare judecător este răspunzător numai pentru sine. Cel mai bitie un singur judecător. Ultima alegere, la nevoie, prin plebiscit.

e) Funcţionari pentru construcţii, precum consilieri edilitari etc., numai pentru a conduce lucrările locale, recepţionarea construcţiilor şi controlul financiar; numai cu funcţii tehnice.

d) Fără titluri şi onoruri pentru arhitecţi (Doctor, Profesor, Consilier, Excelenţă etc.).

e) În toate să se dea prioritate caracterului creator,

fără tutelă, o dată ce a fost însărcinat un arhitect.

f) în caz de contradicţie deschisă, decizia se ia de către un consiliu de la I e, care poate fi format printr-o corporaţie de arhitecţi.

g) Numai asemenea corporaţii de arhitectură au valabilitate în acest scop şi sunt recunoscute oficial, în cadrul cărora principiul de ajutor reciproc este aplicat pe deplin. Prin ele să fie influenţată şi politica de construcţii. Numai ajutorul reciproc face o comunitate fecundă şi activă. Este mai important decât numărul de voturi, care nu reprezintă nimic fără coeziune socială. El exclude concurenţa neartistică şi, astfel, necinstită.

V. Educarea arhitecţilor a) Corporaţii conform IV g; în decizia asupra înfiinţării, constituirii şi supravegherii de şcoli tehnice; alegerea profesorilor împreună cu elevii. Activitate practică, pe şantier şi în atelier, ca ucenic.

b) În şcolile de specialitate să nu se facă o instruire artistică, ci doar tehnică. Şcoli tehnice unitare.

c) Instruirea artistică în birourile arhitecţilor constructori, în funcţie de alegerea tinerilor care îi desemnează pe aceşti arhitecţi.

d) o instruire generală, în funcţie de înclinaţie şi cunoştinţele anterioare, în şcoli populare de artă şi universităţi.

VI. Arhitectura şi celelalte arte a) Amenajarea, de către arhitecţi, sub forme plăcute, a expoziţiilor; construcţii uşoare, pe locuri deschise şi plasarea lor în locuri circulate, populare, în genul iarmarocului.

b) Atragerea din plin a pictorilor şi sculptorilor la toate construcţiile, pentru a-i abate de la arta de salon; deşteptarea interesului reciproc între arhitect şi „artist”.

c) Prin urmare şi introducerea studenţilorarhitecţi în „arta nouă”, creatoare. Contează numai arhitectul care parcurge domeniul general al artei şi care înţelege strădaniile radicale ale picturii şi ale plasticii. Numai el va contribui la unitatea întregului.

Consideraţia sporită a arhitectului în viaţa publică, prin ocuparea de posturi mai importante, rezultă chiar din

îndeplinirea acestui program.

— Jacobus Johannes Pieter Oud

ARTA ŞI MAŞINA

În mod paradoxal se poate spune că înverşunarea artistului modern este o luptă împotriva sentimentului.

Artistul modern încearcă din răsputeri să atingă universalul, în timp ce simţirea tinde spre particular.

Subiectivul reprezintă arbitrarul, inconştientul, elementul relativ, nedeterminat, care poate fi sublimat de către o minte conştientă pentru a atinge o oarecare determinare. În acest scop, subiectivul trebuie ordonat de către mintea conştientă pentru ca, în cadrul determinării sale relative, să se ajungă la un stil.

Scopul artistului modern îl reprezintă realizarea acestui ciclu, pentru a obţine un stil anume.

Dacă înţelegem prin „monumentalitate” relaţia organizată şi controlată dintre subiectiv şi obiectiv rezultă că, la un nivel superior de înţelegere, această îndârjire a artistului modern va avea ca rezultat un stil monumental.

Se pot distinge două curente principale în cadrul acestui efort de a se ajunge la un stil.

Unul este reprezentat de curentul tehnic şi industrial, care se poate numi curentul pozitiv şi care încearcă a conferi o expresie estetică produselor care sunt rezultatul îndemânării tehnice.

Al doilea curent care, în sprijinul comparaţiei propuse de noi, se poate numi negativ (deşi manifestările sale sunt la fel de pozitive ca primele) este reprezentat de artă, care încearcă, prin abstractizare, să atingă funcţionalismul.

Unitatea acestor două curente reprezintă esenţa noului stil.

Adevărata artă se află în relaţie cauzală cu aspiraţiile sociale ale secolului nostru. Dorinţa intimă de a face ca individul să se subordoneze socialului o întâlnim atât în viaţa de zi cu zi, cât şi în artă, fiind reflectată în nevoia de a organiza indivizii în grupuri, asociaţii, confederaţii, societăţi, trusturi, monopoluri etc. Acest paralelism de

aspiraţii intelectuale şi sociale, care reprezintă o necesitate pentru cultură, formează baza stilului.

În fiecare perioadă, elementul universal din artă îşi găseşte forma exterioară proprie, care reprezintă reflectarea a trei factori: spiritul (văzut ca unitatea dintre intuiţie şi conştiinţă), materialul şi metoda de realizare.

S-a scris mult despre spiritul operei de artă moderne şi, din acest motiv, noi vom pune tot atât de mult accentul pe ceilalţi doi factori, materialul şi metoda de realizare, deoarece, pentru a conferi spiritului expresia plastică dorită, trebuie stabilite, înainte de toate, mijloacele de realizare ale acestei expresii şi ce este, oare, mai caracteristic şi mai specific veacului nostru dacă nu maşina? în această perioadă spiritul operei de artă trebuie să fie realizat cu mâna sau cu maşina? Pentru artistul modern, direcţia viitoare de dezvoltare trebuie să ducă, în mod inevitabil, către maşină, deşi, la început, vom avea tendinţa de a o privi ca pe o erezie. Explicaţia constă în faptul că, din punct de vedere social şi economic, maşina reprezintă mijlocul ideal de a crea pentru oameni produse mai utile decât produsele artistice ale prezentului, care sunt accesibile numai individului înstărit, şi nu că ea poate conferi o expresie plastică specifică, superioară celei manuale.

Din momentul în care arhitectura şi-a atins modalitatea de expresie prin intermediul maşinii (lucru care s-a petrecut deja de multă vreme încoace – Wright), culoarea aplicată este în mod inevitabil antrenată spre aceleaşi mijloace plastice, apărând, astfel, spontan, unitatea expresiei pure a spiritului veacului nostru.

O greşeală cardinală a lui Ruskin şi Morris a fost faptul că au discreditat maşina, confundând esenţa sa cu folosirea abuzivă a acesteia.

De îndată ce folosim maşina pentru a imita o altă metodă de realizare comitem un păcat împotriva factorilor care determină forma pură (formă care, apărând în cadrul purităţii, poate, întotdeauna, să atingă rezultate estetice). Acest păcat nu este comis numai împotriva metodei de

realizare, ci şi împotriva spiritului şi materialului, deoarece, în artă abuzul apare ori de câte ori se confundă mijloacele de atingere a unui scop cu scopul însuşi. Astfel s-a ajuns ca în pictură să apară reprezentări străine artei; în arhitectură, detalii străine artei; în filosofic, raţiune pură fără înţelepciune.

Artistul de odinioară credea prea mult în pseudovalori. Despre artistul modern se poate spune că porneşte în mod exagerat de la esenţă şi se vede incapabil de a crea o imagine exterioară artistică.

Faptul că folosirea pură a maşinii poate conduce la rezultate estetice a fost deja dovedit de clădiri, de cartea tipărită artistic, de materialele textile etc. în legătură cu spiritul unei lucrări de artă modernă, Severini declară: „Precizia, ritmul, brutalitatea maşinilor şi mişcările acestora ne-au condus, fără îndoială, la un nou realism pe care-l putem exprima fără a trebui să pictăm locomotive”.

Pe scurt, ajungem la concluzia (deşi pentru viitor) că şi ceilalţi doi factori determinant ai formei se pot armoniza cu stilul modern de viaţă. Opera de artă va fi produsă de către maşină – deşi va folosi materiale total diferite decât cele de până acum –, iar obiectul de artă unicat, aşa cum ne-am obişnuit, va înceta să mai existe.

Vladimir E. Tàtlin

DESPRE MONUMENTELE DE TIP NOU

Monumentele contemporane, înainte de toate, trebuie să răspundă tendinţei generale spre sinteza genurilor artei, pe care o observăm în momentul de faţă. Nu există pictură fără înţelegerea spaţială (şi, ca un caz particular, plastică) a formei, nu este sculptură fără o cultură arhitecturală sau picturală, nu există arhitectură fără pictură şi spaţiu. Arhitectul, pictorul şi sculptorul trebuie să ia parte în egală măsură la elaborarea şi realizarea monumentului contemporan. De aici nu reiese, desigur, că arhitectul trebuie să construiască o casă, pictorul s-o coloreze, sculptorul s-o orneze. În fond, n-am obţine astfel nicio sinteză. Însuşi planul, proiectul monumentului, nu pe părţi, ci în întregime, trebuie să

satisfacă, în acelaşi timp, pe arhitect, pe sculptor şi pe pictor.

Forma monumentului corespunde tuturor formelor artistice inventate în timpurile noastre. În situaţia actuală a artelor, aceste forme vor fi, evident, cele mai simple: cuburi, cilindri, sfere, conuri, segmente, suprafeţe sferice, secţiunile lor etc. Monumentul este de dorit să aibă dimensiuni cât mai mari, ceea ce este firesc, la urma urmei, clacă ţinem seama de înălţimea clădirilor noastre urbane. O parte dintre cele mai simple forme (cuburi) trebuie să adăpostească în ele aule, săli de sport, săli de şedinţe etc., precum şi alte încăperi care ar putea fi folosite în diverse scopuri, după necesităţi; dar aceste încăperi nu trebuie să fie muzee, biblioteci etc., deoarece este de dorit ca în aceste săli să existe mişcare continuă. Dar monumentul mai include în sine centrul agitatoric, din care se fac apeluri către întregul oraş, chemări, diferite proclamaţii; motociclete speâlale şi automobile de un antâniit model, cu emblema monumentului, ar putea servi cel mai bine ca aparat agitatoric al guvernului; în aceste scopuri, monumentul ar avea şi un garaj [...] în afară de acestea, să spunem, într-una din aripile largi ale monumentului [...] ar fi necesar să se afle amplasat un ecran gigantic, pe care, în ceasurile de seară, să fie redate, pe peliculă cinematografică, vizibile, ultimele ştiri din viaţa culturală şi politică a lumii, în scopul informării directe, în monument se instalează un post de radio de importanţă mondială, o staţie de telefon şi telegraf proprie (de mici proporţii) şi alte aparate ce slujesc la informarea publicului larg. Totodată, având în vedere descoperirile făcute în ultimul timp, monumentul trebuie să aibă o staţie de proiectoare, care să proiecteze litere luminoase pe cer (aceasta este mai uşor de realizat în zona de nord): din aceste litere se pot compune lozinci legate de evenimentele zilei. În plus, monumentul poate avea o serie de centre de mici dimensiuni, îndeosebi cu destinaţie artistică, încăperi pentru invenţii artistice, tipografie, chiar o sală de mese etc. în orice caz, încăperile monumentului

pot fi legate printr-un ascensor electric şi prin alte mijloace tehnice de circulaţie. Trebuie afirmat, ca principiu: în primul rând, elementele monumentului trebuie să reprezinte, toate, aparatură tehnică modernă, care să contribuie la agitaţie şi propagandă şi, în al doilea rând i, monumentul să fie locul cu cea mai intensă circulaţie: să se stea şi să se şadă cât mai puţin, să fii purtat mecanic de sus în jos, să fii atras împotriva voinţei, în faţa ochilor să-ţi sclipească fraza puternică şi laconică a oratorului agitator şi apoi – ultima ştire, hotărâre, decizie, ultima invenţie, o explozie de gânduri simple şi clare, creaţie, numai creaţie.

Acesta este proiectul în linii generale.

Proiectul […] bazându-se pe sinteza cuceririlo: tehnice ale timpului nostru, oferă posibilitatea aplicării generoase a noilor forme artistice în tehnică. Radioul, ecranul, conductele, ca elemente ale monumentului, pot fi, în acelaşi timp; şi elemente ale formei. Din acest punct de vedere, trebuie să se acorde atenţie îndeosebi faptului că monumentul nu poate fi compus din încăperi separate, legate între ele doar exterior, ci trebuie să constituie un monolit, dai. sarcina artistului constă, în primul rând, în a găsi o asemenea formă unică, în acelaşi timpi arhitecturală, plastică şi picturală, care ar da posibilitatea de a sintetiza formele diferitelor aparate tehnice. Se înţelege că la înfăptuirea unui astfel de monument trebuie cooptaţi ingineri şi tehnicieni de diferite specialităţi.

Walter Gropius

Bruno Taut

NOUA IDEE ARHITECTURALĂ

W. Gropius

Ce este arhitectura? Este expresia cristalizată a celor mai nobile idei ale oamenilor, a căldurii, a umanităţii, a credinţei! Aşa *a fost* ea cândva. Dar care dintre cei ce trăiesc în epoca noastră blestemată de pragmatism îi mai percepe esenţa atotcuprinzătoare şi dătătoare de fericire? Mergem pe străzile şi prin oraşele noastre şi nu urlăm de ruşine în faţa acestor deşerturi de urâţenie! Să ne fie clar:

aceste surogate cenuşii, găunoase şi lipsite de spirit, în care trăim şi muncim, vor depune în faţa posterităţii o mărturie umilitoare pentru infernala decădere spirituală a generaţiei noastre, care a uitat *singura* mare artă: *arhitectura*. Să nu ne închipuim cumva, în aroganţa noastră europeană, că sărmanele isprăvi constructive ale epocii *noastre* ar putea să modifice dezolanta imagine generală. Opera noastră, a tuturor, este constituită doar din mici fragmente. Produsele create de nevoie şi cu un scop nu alină dorul de o lume a frumosului reconstruită din temelii, de o renaştere a acelei unităţi a spiritului ce s-a înălţat până la miracolul catedralei gotice. *Noi* nu o mai trăim. Ne mai rămâne însă o nădejde: *ideea*, constituirea unei idei arhitecturale învăpăiate, cutezătoare, de largă perspectivă, pe care să o împlinească o vreme mai fericită, ce trebuie să vină. Artişti, să doborâm în fine zidurile pe care pe-l danteria noastră deformatoare le-a ridicat între „arte”, *astfel încât să redevenim cu toţii constructori 1* Să vrem, să gândim şi să creăm împreună noua idee de arhitectură. Pictori şi sculptori, spargeţi, aşadar, stavilele din calea spre arhitectură şi deveniţi coautori ai cons –,trucţiei, combatanţi pentru ţelul de ultimă instanţă al artei: concepţia creatoare a catedralei viitorului, care va fi din nou totul într-o *singură* formă, arhitectură, sculptură şi pictură.

De îndată însă ce devin un compromis, ideile mor. De aceea se impune o dreaptă cumpănire între vis şi realitate, între nostalgia astrelor şi munca de zi cu zi. Arhitecţi, sculptori, pictori – trebuie să ne reîntoarcem cu toţii la meşteşug! Căci nu există „artă ca profesie”. Artiştii sunt meşteşugari, în sensul primar al cuvântului, şi doar în rarele momente luminoase, pline de har, ce se situează dincolo de propria lor voinţă, arta poate să înflorească inconştient din lucrarea mâinilor lor. Pictori şi sculptori, redeveniţi şi voi meşteşugari, sfărâmaţi şabloanele artei de salon din creaţiile voastre, îndreptaţi-vă spre clădiri, binecuvântaţi-le cu un colorit de basm, dăltuiţi idei în pereţii goi şi *construiţi cu fantezie*, fără să vă pese de

dificultăţile tehnice. Harul fanteziei este mai important decât orice tehnică ce se adaptează întotdeauna voinţei omului de a modela. Căci astăzi *nu există* încă niciun arhitect, noi toţi nu suntem decât pregătitori ai aceluia care va merita din nou, cândva, numele de arhitect, întrucât acesta înseamnă *stăpân at artei*, care va construi grădini din pustiuri şi va înălţa un turn de minuni până la cer.

Bruno Taut

Există astăzi arhitectură? Există astăzi arhitecţi? Erwin von Steinbach, Sinan, Aben Cenciel, Diwakara, Pöppelmann – îndrăzneşte oare astăzi cineva să se numească „arhitect” în faţa acestor nume ilustre? Nu, astăzi nu există nici arhitectură, nici arhitecţi.

Nu suntem oare noi cei care astăzi ne lăsăm purtaţi de val, paraziţi în ansamblul unei societăţi care nu cunoaşte şi nu doreşte nicio arhitectură şi care, deci, nu are nevoie nici de arhitect? Căci noi nu numim arhitectură faptul de a îmbrăca în forme plăcute o mie de lucruri utile, locuinţe, birouri, gări, hale alimentare, şcoli, castele de apă, gazomètre, foişoare de foc, fabrici şi alte asemenea. „Folosul” pe care îl avem de pe urma acestor lucruri, prin intermediul cărora ne târâm prin viaţă, nu are nimic de a face cu profesia noastră, după cum niciuna din construcţiile de azi nu are de a face cu Angkor Vat, Alhambra sau Zwingerul din Dresda.

În profesia noastră nu putem fi astăzi creatori; noi căutăm şi lansăm un apel. Nu vrem să încetăm a căuta ceea ce cândva se va putea cristaliza şi a chema însoţitori care să meargă cu noi pe poteca aspră şi care să ştie că tot ceea ce există azi este doar auroră foarte timpurie şi, uitând de sine, prin sacrificii, să se pregătească pentru răsăritul unui nou soare. Îi chemăm pe toţi cei care se încred în viitor. Orice năzuinţă puternic îndreptată spre viitor este arhitectură în devenire. Va exista cândva o concepţie despre lume, iar atunci va exista şi semnul ei, cristalul ei – arhitectura.

Atunci nu va exista nici luptă, nici meditaţie în jurul

artei, într-o viaţă banală, atunci va exista o singură artă, iar această artă va lumina toate colţurile şi ungherele. Până atunci utilul va fi suportabil numai dacă arhitectul va purta în sine presimţirea acestui soare. Ea singură dă măsura tuturor lucrurilor, desparte strict sacrul de profan, marele de mic, dar conferă şi obiectelor de fiecare zi o licărire din strălucirea ei.

Walter Gropius

STAATLICHES BAUHAUS DIN WEIMAR. MANIFEST ŞI PROGRAM

Scopul final al oricărei activităţi modelatoare este construcţia la t» împodobi constituia odinioară cea mai nobilă sarcină a artelor plastice; acestea erau părţi indetaşabile ale arhitecturii. Astăzi ele se află într-o poziţie particulară, suficientă sieşi, de unde vor putea fi izbăvite abia prin colaborarea conştientă şi influenţarea reciprocă a tuturor lucrătorilor. Arhitecţii, pictorii şi sculptorii trebuie să înveţe din nou să cunoască şi să înţeleagă structura complexă a clădirii, în întregul* şi în părţile ei; atunci, din nou, operele lor vor fi impregnate de un spirit arhitectonic, pe care îl pierduseră în arta de salon.

Vechile şcoli artistice nu au fost capabile să creeze această unitate; de altfel, cum ar fi putut să o facă din moment ce arta nu poate fi predată? Ele trebuie să treacă, din nou, în *atelier*. Această lume a desenatorilor de modele şi a. artiştilor decoratori, care doar desenează şi pictează” trebuie, în fine, să redevină o lume care *construieşte*. Dacă tânărul ce simte atracţie pentru activitatea modelatoare îşi începe cariera, precum odinioară, prin a-şi însuşi un meşteşug, „artistul” neproductiv nu mai rămâne, de aici înainte, condamnat la o neîmplinită exercitare a artei, iscusinţa sa fiind păstrată astfel ca meşteşug, unde el poate realiza lucruri excelente.

Arhitecţi, *sculptori*, *pictori*, *trebuie să ne reîntoarcem cu toţii la meşteşug*! Căci nu există „artă ca profesie”. Nu există nicio deosebire de esenţă între artist şi meşteşugar. *Artistul este o potenţare a meşteşugarului*. Inspiraţia, în rarele momente luminoase ce se situează

dincolo de voinţa artistului, face ca arta să înflorească inconştient din lucrarea mâinii sale, dar *temeiul manualităţii este indispensabil oricărui artist*. Acolo se află izvorul primordial al modelării creatoare.

Să alcătuim, aşadar, o *nouă breaslă a meseriaşilor*, fără aroganţa separatoare în clase, care ar vrea să ridice un zid trufaş între meşteşugari şi artişti! Să dorim, să imaginăm, să făurim în comun noua construcţie a viitorului, care va fi totul *într-o formă* – arhitectură *şi* sculptură *şi* pictură – care se va înălţa cândva spre ceruri, din milioane de mâini de meşteşugari, ca un simbol cristalin al unei noi credinţe viitoare.

Staatliches Bauhaus din Weimar s-a născut din unirea *fostei Şcoli superioare arhiducale saxone de arte plastice* cu *fosta Şcoală arhiducală saxonă de arte şi meserii*, prin încorporarea unei secţiuni de arhitectură.

Scopuri

Bauhaus urmăreşte să adune într-o *unitate* întreaga creaţie artistică, *să reunifice toate disciplinele artistico-manuale* – sculptura, pictura, arta decorativă şi meşteşugul – ca părţi componente inseparabile ale unei noi arhitecturi. Scopul final, chiar dacă îndepărtat, pentru *Bauhaus* este *opera de artă unitară – marea construcţie* – în cadrul căreia să nu existe graniţe între arta monumentală şi arta decorativă.

Bauhaus vrea să formeze din arhitecţi, pictori şi sculptori de toate gradele, în funcţie de capacitatea lor, *meseriaşi iscusiţi* şau *artişti creatori, în adevăratul sens ai cuvântului* şi să întemeieze o comunitate de lucru a artiştilormeşteşugari, activi sau în devenire, care să ştie să configureze, în mod unitar, construcţiile în întregul lor – structura brută, finisajele, decorarea şi mobilierul – într-un spirit format în aceeaşi direcţie.

Principii

Arta se naşte mai presus de orice metodă, ea în sine nu poate fi predată, spre deosebire de meşteşug. Arhitecţii, pictorii, sculptorii sunt, în sensul primar al cuvântului, meşteşugari, de aceea se cere, drept *bază*.

indispensabilă a oricărei creaţii plastice, *pregătirea meşteşugărească temeinică* a tuturor celor ce studiază în ateliere, în puncte de lucru sau experimentale. Atelierele proprii trebuie dezvoltate cu timpul, trebuie încheiate contracte de ucenicie cu alte ateliere.

Şcoala este slujitoarea. atelierului, într-o bună zi ea se va transforma în atelier. Deci, nici profesori şi nici elevi în *Bauhaus*, ci *meşteri*, *calfe şi ucenici*.

Genul de învăţământ decurge din esenţa atelierului:

— Configurare organică dezvoltată din iscusinţa de meşteşugar.

— Evitarea oricărei rigidităţi; favorizarea creativităţii; libertatea individualităţii, dar studiu sever.

— Probe de trecere în rândul meşterilor şi al calfelor, desfăşurate, precum în bresle, în faţa consiliului meşterilor din *Bauhaus* sau în faţa unor meşteri din afară.

— Colaborarea cursanţilor la lucrările meşterilor.

— Procurarea de comenzi şi pentru cursanţi.

— Elaborarea în comun a unor ample proiecte de construcţie utopice – clădiri publice – cu o finalitate de perspectivă. Colaborarea tuturor meşterilor şi cursanţilor – arhitecţi, pictori, sculptori – la aceste proiecte, în scopul armonizării treptate a tuturor articulaţiilor şi componentelor construcţiei.

— Contact permanent cu cei din conducerea activităţii artizanale şi a industriei din ţară.

— Contact cu viaţa publică, cu populaţia, prin expoziţii şi alte manifestări.

— Noi experienţe, în domeniul tehnicii expoziţionale, spre a rezolva problema expunerii tablourilor şi a sculpturilor într-un cadru arhitectural.

— Cultivarea unor relaţii prieteneşti între meşteri şi cursanţi în afara lucrului: teatru, conferinţe, poezie, carnavaluri, muzică. Instituirea unui ceremonial voios la aceste întruniri.

Conţinutul învăţământului învăţământul în *Bauhaus* cuprinde toate domeniile practice şi ştiinţifice ale creaţiei plastice.

A. Arhitectură.

B. Pictură.

C. Sculptură, inclusiv toate domeniile meşteşugăreşti aferente.

Cursanţii vor fi formaţi atât din punctul de vedere al meşteşugului (1), cât şi pentru desenpictură (2), precum şi ştiinţifico-teoretic (3).

1. *Pregătirea în – meserie* – desfăşurată fie în propriile ateliere, ce se vor completa pe parcurs, fie în alte ateliere angajate prin contract de ucenicie – cuprinde:

a) sculptori, pietrari" ipsosari, sculptori în lemn, ceramişti, turnători în gips; b) fierari, lăcătuşi, modelatori în metal, strungari; c) tâmplari; d) pictori decoratori, pictori pe sticlă, mozaicari, smălţuitori). e) gravori, xilogravori, litografi, artişti-tipografi, cizelatori; f) ţesători.

Pregătirea meşteşugărească constituie fundamentul învăţământului în Bauhaus. Fiecare cursant trebuie să înveţe o meserie.

2. *Pregătirea pentru desen-pictură* cuprinde: a) schiţă liberă din memorie sau din imaginaţie; b) desen şi pictură de portrete, nuduri şi animale; c) desen şi pictură de peisaj, personaje, plante şi naturi moarte; d) compoziţie; e) executarea de picturi murale, pe lemn şi pe mobilier; f) proiecte de ornamente; g) scris artistic; h) desen de construcţie şi desen proiectiv; i) proiecte de amenajare a spaţiului exterior, de arhitectura grădinilor şi de amenajări interioare; j) proiecte de mobilier şi de obiecte de folosinţă curentă.

3. *Pregătirea ştiinţifico-teoretică* cuprinde: a) istoria artei – prezentată nu în sensul unei istorii a stilurilor, ci în vederea unei cunoaşteri active a modurilor şi a tehnicilor de lucru de-a lungul istoriei; b) studiul materialelor; c) anatomie – pe model viu; d) ştiinţa culorilor din punct de vedere fizic şi chimic; e) fundamentele tehnicii picturale; f) noţiuni de bază de contabilitate, de întocmire a contractelor şi de proceduri de angajare; g) conferinţe de interes general din toate domeniile artei şi ale ştiinţei.

Divizarea învăţământului

Pregătirea este eşalonată pe trei cicluri:

I. Ciclul de *ucenici*.

II. Ciclul de *calfe*.

III. Ciclul de *tineri meşteri*.

Pregătirea individuală este lăsată la latitudinea fiecărui meşter, în cadrul programei generale şi al planului d, e distribuire a lucrărilor, alcătuit în fiecare semestru.

Pentru a asigura cursanfcilor o pregătire tehnică şi artistică cât mai complexă şi mai cuprinzătoare, planul de distribuire a lucrărilor va fi astfel. eşalonat în timp, încât fiecare cursant, indiferent că se îndreaptă spre arhitectură, pictură sau sculptură, să poată participa şi la o serie din activităţile celorlalte cicluri de studiu.

Nikolai A. Ladovski

[ARHITECTURA ŞI SPAŢIUL]

Arhitectura este o artă care operează cu spaţiul. Sculptura este o artă care operează cu forma.

Arhitectul care concepe o clădire trebuie să compună mai întâi spaţiul, fără să se intereseze de material şi de construcţie. După aceea trebuie să înceapă să mediteze şi la acestea. Astfel se poate lucra mai uşor, iar rezultatele apar mai exacte şi mai bune.

Este adevărat că spaţiul joacă un rol în toate ramurile artei, dar numai arhitectura oferă premisa pentru o reprezentare corectă a spaţiului.

Construcţia ţine de arhitectură, deoarece ea defineşte conceptul de spaţiu. Folosirea la minimum a materialului şi obţinerea unui rezultat maxim constituie un principiu fundamental al constructorului.

— Aceasta nu are nimic a face cu arta şi poate corespunde numai întâmplător cerinţelor arhitecturii.

Forma poate exista independent de material, aşa cum este posibilă existenţa formelor abstracte.

Impresia de greutate este influenţată nu numai de formă, ci şi de experienţa de viaţă. Dacă din două materiale diferite realizăm aceeaşi formă, nu se obţine aceeaşi impresie de greutate.

Trebuie subliniat că arhitectura ca artă are propriile

sale legi. Acest lucru poate fi clar exprimat atunci când arhitectul nu se lasă condus de legile utilului.

Faţada nu trebuie să fie numai consecinţa conţinutului interior al unei clădiri, ci trebuie să posedie o valoare proprie.

Cum trebuie combinate formele şi care forme sunt simple, elementare?… O formă elementară este aceea pe care privitorul nu o poate descompune.

Mai întâi trebuie considerată forma cea mai simplă, ca de exemplu dreptunghiul, după aceea adăugată una mai puţin clară. Forme clare sunt, de exemplu, cubul, paralelipipedul, deoarece constau din forme mai simple… În arhitectură tranziţia spre combinarea formelor simple, inteligibile, va fi mai uşoară, deoarece aici nu au loc arta imitativă şi naturalismul, care ocupă un spaţiu larg în sculptură şi în pictură. Sarcina noastră este acum de a realiza o combinaţie de forme inteligibile pentru a obţine o expresie a mişcării cât mai mare cu putinţă.

Forma reprezentată în artă se deosebeşte de formele vieţii prin faptul că ea poate fi mai clar şi mai precis percepută. Din forma propriu-zisă nu rezultă mişcare, dar din corespondenţa formelor se naşte mişcarea. Formele false sunt inteligibile numai în măsura în care ele se apropie de cele autentice.

Cubul este un exemplu de formă inteligibilă, deoarece, dacă ne apropiem de una din feţe, percepem limpede întreaga formă, deşi se văd numai două suprafeţe şi o linie de demarcaţie. În cazul unei forme deformate nu putem simţi, la a asemenea privire, întregul volum.

Ilya A. Golossov

[MASĂ ŞI FORMA]

Începutul anilor ’20

Ca orice ştiinţă, şi arhitectura trebuie să posede principiile sale de neclintit… Ea este plină de legi care ne-au rămas ascunse până astăzi. Raţiunea umană sănătoasă ne dictează descoperirea şi aplicarea acestor legi în viaţă.

Este imposibil să cuprinzi forma arhitecturală numai cu raţiunea. Pentru aceasta este neapărată nevoie şi de

simţire şi intuiţie artistică. Intuiţia artistică ia naştere prin cunoaştere.

Intuiţia este un capital care se acumulează treptat, însă poate fi consumat deodată.

În compoziţiile formate din grupuri de clădiri sau din clădiri individuale trebuie făcută deosebirea între masă şi formă… să cădem de acord asupra faptului că, prin această noţiune [de masă] vrem să înţelegem una dintre cele mai simple forme spaţiale, care nu posedă conţinut, ceea ce înseamnă că nu este încă rezultatul vreunei idei arhitecturale subiective.

Masa de construcţie nu are conţinut în sine şi nu exprimă încă o idee determinată. De aceea este, în formele ei, total liberă şi lipsită de răspundere.

Vom privi orice construcţie din punct de vedere al masei şi al formei şi nu vom confunda, cu această ocazie, cele două noţiuni.

Dacă privim o construcţie din punctul de vedere al masei, atunci trebuie să scoatem obligatoriu din joc ideea ei. Astfel ne eliberăm de responsabilitatea care rezultă din nerespectarea formei subiective. Trebuie să abordăm obiectiv construcţia, fără o dependenţă nemijlocită faţă de ideea ei individuală.

Cu alte cuvinte: *„masa de construcţie" este cea mai simplă formă spaţială. Ea nu este purtătoarea unui conţinut subiectiv, intern, arhitectural. Ea este independentă faţa de acesta*.

În timp ce masa nu poartă un conţinut în sine, nu are responsabilitate faţă de acesta şi este, în general, independentă faţă de el, lucrurile stau exact invers în ceea ce priveşte forma: ea este dependentă de conţinut şi trebuie să-i corespundă, ea îl exprimă. Dacă asimilăm forma în noi, cuprindem conţinutul ei intrinsec.

Nu există o formă arhitecturală fără un anume conţinut definit, căci, dacă forma nu are conţinut intrinsec, atunci ar trebui să o socotim ca făcând parte din masa de construcţie. Situaţia inversă este similară. Dacă unei mase de construcţie i se atribuie un anumit conţinut, atunci ea

încetează să mai fie masă şi devine formă.

Prin urmare orice construcţie poate fi considerată drept masă, care îi exprimă poziţia referitor la spaţiu, şi drept formă (sau complex de forme), care poartă pecetea unei anumite funcţionalităţi corespunzătoare conţinutului ei.

Masa este un aspect, a cărei caracteristică principală este mărimea şi masivitatea… ea poate fi considerată ca independentă de formă.

Forma este expresia substanţei, a conţinutului oricărui lucru. Ea este delimitarea aspectului. Forma arhitecturală este expresia ideii arhitecturale.

Dacă analizăm masa de construcţie sau forma, trebuie să punem neapărat pe primul loc principiul de mişcare şi relaţia lui cu percepţia.

În orice masă sau formă se manifestă un raport de forţe, perceput de ochi în mod difei rit, din care reiese acest principiu.

Una dintre condiţiile de bază ale compoziţiei arhitecturale analizate metodic este cunoaşterea proprietăţilor figurilor de masă şi formă întrebuinţate din punct de vedere al repausului şi al mişcării, pe care le posedă în funcţie de natura substanţei lor.

Oricărei clădiri îi este, în ansamblu, proprie o mişcare oarecare. Trebuie neapărat să fim d, e acord că în cazul de faţă mişcarea nu trebuie înţeleasă drept schimbare de poziţie, ci ca o împletire a mişcării cu statica, ceea ce înseamnă că o construcţie căreia îi este intrinsecă o mişcare clar manifestată, în acelaşi timp, în percepţie, este riguros statică.

Construcţiile monumentale trebuie să posede, de cele mai multe ori, mişcare şi în cazuri foarte rare poate sta la baza lor ideea de repaus absolut. Acest lucru este admisibil doar atunci când o construcţie unifică un mare număr de clădiri şi ocupă o poziţie total independentă.

A obţine armonia masei –, care trebuie să existe în fiecare construcţie, înseamnă să realizezi armonia tuturor mişcărilor.

Folosirea cubului este nelimitată, oricare dintre feţele sale poate fi baza formei generale. Prisma nu este la fel de liberă în poziţiile sale. O prismă cu opt laturi nu poate lua o poziţie culcată, căci baza ar fi, în acest caz, prea mică în suprafaţă. Cilindrul se comportă la fel ca prisma cu opt laturi. La piramidă totul depinde de numărul de laturi din care este formată.

Viaţa – lumea se mişcă din ce în ce mai repede.

În antichitate era repaus – în prezent este mişcare.

Iese la iveală tot mai pregnant necesitatea ca arhitectura să fie subordonată unui ritm clar pronunţat. Valoarea construcţiei este dictată de gradul de claritate atins în acest fel.

În privinţa expresiei, arhitectura străbate în ultimii ani tot mai evident drumul de la forme separate la mari mase.

El Lissitzky

PROUN

Nu viziuni universale, ci realitate universală 1920

Am numit Proun o haltă pe drumul constituirii noii configuraţii, care apare pe pământul îngrăşat de cadavrele tablourilor şi ale artiştilor. Tabloul s-a năruit, împreună cu palatul şi cu regele său, căruia îi slujea drept tron, împreună cu sofaua şi cu filistinul ei, pentru care era imaginea fericirii. Precum tabloul, aşa şi artistul său. Denaturarea expresionistă a universului limpede al lucrurilor prin artiştii „artei imitative” nu va salva nici tabloul, nici pe artistul său, ci rămâne o ocupaţie pentru mâzgălitorii de caricaturi. Nici „pictura pură”, lipsită de obiect, nu va salva suprematia tabloului, totuşi artistul începe aici să-şi schimbe propria atitudine. Din imitator artistul devine constructor al noii lumi a obiectelor. Această lume nu se va constitui în concurenţă cu tehnica. Drumurile artei încă nu s-a-u încrucişat cu cele ale ştiinţei.

Proun este modelarea creatoare (stăpânire a spaţiului) prin intermediul compunerii economice a materialului repus în valoare.

Drumul Proun-ului nu-şi urmează cursul printre

disciplinele particulare restrâns delimitate şi fărâmiţate ale ştiinţei; constructorul le centralizează pe toate acestea în practica sa experimentală.

Modelarea în afara spaţiului = O

Modelarea în afara materialului = O

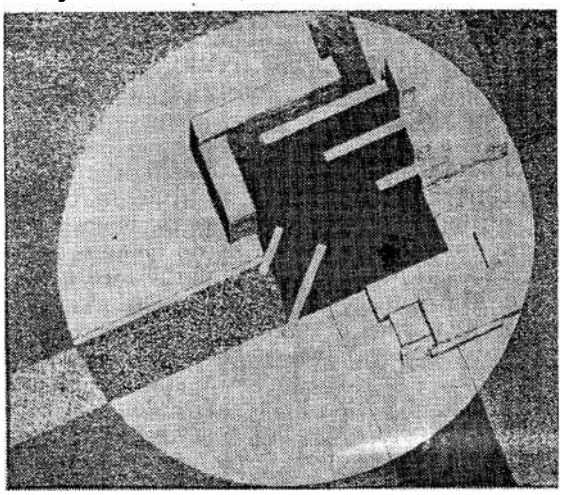
M odielar e

M asă

M aterial

Fo rţă

Prin construcţie materialul dobândeşte formă. Cerinţele actuale şi economia de mijloace îşi sunt reciproc necesare. Am cercetat primele trepte ale spaţiului construcţiei noastre, luni



El Lissitzky *Proun, 1920 – 1921*

tat la două dimensiuni, şi am descoperit că acesta este la fel de solid şi de rezistent precum pământul. Aici se construieşte ca în spaţiul tridimensional, de aceea trebuie, în primul rând, echilibrate tensiunile elementelor. În Proun apare un nou mod de a compune rezultantele forţelor izolate. Am văzut că Proun încetează a mai avea o suprafaţă ca aceea a unui tablou, el devine o construcţie care trebuie examinată de jur-împrejur, din toate părţile, privită d, e sus, cercetată de jos. În consecinţă, s-a distrus unica axă a tabloului ce stătea vertical faţă de orizont. Ne

înscriem în spaţiu prin înşurubare. Proun este pus în mişcare şi astfel câştigăm o multitudine de axe de proiecţie; stăm între acestea şi le acţionăm reciproc. Stând în spaţiu pe acest eşafodaj, trebuie să începem a-l marca. Vidul, haosul, nefirescul vor deveni spaţiu, adică ordine, determinare, configuraţie, atunci când facem reperele să conveargă într-un anumit mod şi într-o anuimită relaţie. Compoziţia şi scara multitudinii de repere conferă spaţiului o anumită tensiune. Schimbând reperele, modificăm tensiunea spaţiului, care este constituit dintr-unul şi acelaşi vid.

Configuraţiile prin care Proun îşi poartă atacul împotriva spaţiului se constituie în material şi nu în estetic. Açest material este în primele faze culoarea. În starea ei de energie ea este considerată drept cea mai pură stare a materiei. Din minele bogate ale culorilor am luat acel filon care este în cea mai mare măsură eliberat de trăsături subiective. În desăvârşirea sa, suprematismul s-a eliberat de individualismul portocaliului, al verdelui, al albăstruiul etc. Şi a ajuns la alb şi negru. În acestea am văzut puritatea forţei energetice. Forţa contrariilor sau armonia a doua grade de negru, de alb sau die gri ne oferă echivalenţa cu armonia sau contrastul a două materiale tehnice, ca, de exemplu, aluminiu şi granit sau beton şi fier. Această proporţionalitate se extinde în desfăşurarea ulterioară asupra tuturor domeniilor artei şi ale ştiinţei. Culoarea devine un barometru al materialului şi indică o prelucrare cu totul nouă. Astfel, Proun creează un nou material printr-o nouă formă; dacă aceasta nu poate fi produsă din fier, atunci fierul trebuie să fie transformat în oţel tip Bessemer sau Wolfram, sau într-unul care nu există încă, deoarece nu a fost încă solicitat.

Atunci când inginerul creator a construit elicea, el ştia că tehnologul, colaboratorul său, o modelase, în laborator, din lemn, metal sau pânză, în funcţie de condiţiile dinamice şi statice ale formei date.

Forma materială se deplasează în spaţiu după anumite axe: pe diagonalele şi pe spiralele scărilor, pe

verticala ascensorului, pe orizontala căii ferate, pe dreptele sau curbele descrise de aeroplan; în funcţie de mişcarea în spaţiu, trebuie creată forma materială;

aceasta este construcţia. Formele neconstructive nu se mişcă, nu stau în picioare, se năruie, sunt catastrofale. Cubismul se deplasează pe căile ferate ale pământului, construcţia suprematişmului urmează liniile drepte şi curbe descrise de aeroplan, ea înaintează în noul spaţiu, spaţiul în care construim.

Proun ne călăuzeşte spre construcţia unui nou corp. Aici apare problema finalităţii. Scopul este ceea ce rămâne după noi. Creaţia desăvârşeşte realitatea şi devine necesitate. Atunci când oamenii au născocit rugul, focul a devenit scopul căldurii. Proun are puterea de a crea scopuri. În aceasta constă libertatea artistului în raport cu ştiinţa. Din scop rezultă utilitatea, adică extinderea profunzimii, a calităţii la scară cantitativă. Ea se justifică atunci când, fiind la ordinea zilei, este dezvoltată ca utilitate de ultimă instanţă.

Tabloul în sine este finit, perfect în sine şi omogen. Proun se deplasează de la o haltă la alta pe scara desăvârşirii. Proun schimbă chiar caracterul de breaslă al artei şi abandonează tabloul micului creator individualist, care, stând în cabinetul său închis, ascuns în spatele şevaletului, poate începe şi poate sfârşi doar tabloul său. Proun ne introduce în crearea pluraliilor, cuprinzând cu fiecare inflexiune o nouă totalitate.

Proun începe cu suprafaţa, înaintează spre modelarea spaţiului şi, în continuare, spre construcţia tuturor obiectelor vieţii în general.

Astfel, Proun depăşeşte, pe de o parte, tabloul şi pe artistul acestuia, iar pe de alta, maşina şi inginerul, şi se îndreaptă spre construirea spaţiului, îl articulează prin elementele tuturor dimensiunilor şi construieşte o nouă configuraţie, complexă, dar unitară, a naturii noastre.

Jacobus Johannes Pieter Oud

DESPRE ARHITECTURA ÎN VIITOR ŞI POSIBILITĂŢILE EI DE REALIZARE

Arhitectura se află într-o perioadă extrem de importantă pentru dezvoltarea sa, dezvoltare al cărei înţeles nu e suficient de bine recunoscut în ceea ce priveşte orientarea.

Viaţa este luptă, arta este, totuşi, în forma ei superioară, depăşire, adică satisfacţie. Ceea ce timpul nostru poate demonstra ca progres spiritual, social şi tehnic nu s-a materializat încă în arhitectură. Nu numai că arhitectura prezentului nu-şi depăşeşte timpul, dar ea nu este nici măcar la înălţimea vremii sale şi acţionează uneori inhibitor asupra dezvoltării vieţii. Circulaţia, îngrijirea sănătăţii, parţial şi nevoia de locuinţe, pentru a numi doar câteva, pot sta mărturie. Arhitectura nu-şi mai propune să întruchipeze modalitatea cea mai potrivită de spaţiu de locuit, într-o formă frumoasă, ea sacrifică totul unei concepţii aprioric stabilită despre frumuseţe, care, izvorâtă din alte împrejurări, a devenit o piedică în dezvoltarea vieţii. Cauza şi efectul sunt inversate. Aşa se întâmplă că, în cadrul construcţiilor, nu fieciare produs care reprezintă un progres tehnic este folosit imediat, cu recunoştinţă, ci mai întâi este verificat din punct de vedere al concepţiei artistice dominante şi, de regulă, deoarece se află în opoziţie cu aceasta, ţine cu greu piept comunităţii arhitecţilor tradiţionalişti.

Sticlă, beton armat, fier, pietre de construcţie şi pietre ornamentale fabricate industrial etc. – unele mai mult, altele mai puţin – furnizează dovezile în acest sens.

Nicio artă nu este mai greu de reformat decât arhitectura, pentru că în nicio artă modelarea nu este atât de stringent condiţionată de materie. Astfel, în nicio artă nu a fost păstrată timp de secole tradiţia formei exterioare, la fel ca în arhitectură.

Pare o axiomă faptul că arhitectura este profundă şi valoroasă numai atunci când este rezultatul unei dezvoltări infinite şi al unei abstractizări a formelor tradiţionale, atunci când toate încercările anterioare de animare a materiei izvorăsc din ea, comprimate şi rafinate.

Totuşi, adevărata valoare a tradiţiei rezidă numai în

faptul că arta este expresia inferiorităţii, a sentimentului vital. O noţiune clară a tradiţiei, referitoare la arta mai veche, înseamnă, de aceea, revoltă, nu supunere.

Nu tradiţia formei, ci sentimentul vital al unei epoci este linia directoare pentru artă.

Niciodată sentimentul vital nu a fost mai agitat interior ca acum, niciodată contrastul dintre contradicţiile sale, ascuţite la culme, nu a fost mai puternic. Niciodată haosul n-a fost mai mare. Valorile fireşti sunt date la o parte, deşi mai exercită o forţă de atracţie; se nasc valori spirituale, dar ele provoacă repulsie. Cu toate acestea, inevitabila succesiune a vieţii se desfăşoară cu o necesitate de fier; spiritul înfrânge natura.

Mecanica ia locul forţei animalice, filosof ia ia locul credinţei. Stabilitatea vechiului sentiment vital este subminată, interdependenţa firească a organelor sale este1 deranjată. Se formează noi probleme de viaţă, spirituale, care se desprind de cele vechi şi fireşti, căutând un echilibru reciproc. Noul sentiment vital începe să se manifeste, deocamdată, într-un mod neechilibrat. Un nou ritm de viaţă este în devenire, în care se conturează, în linii generale, o nouă energie estetică şi un nou ideal al formei.

Numai arhitectura, căreia îi revine sarcina să fie oglinda culturii epocii sale, rămâne imună din punct de vedere spiritual la cele ce se întâmplă.

În futurism, cu încercarea sa de împăcare artistico-picturală între spaţiu şi timp, ca şi în cubism, cu lupta sa între realitate şi abstractizare, se oglindeşte deja noul sentiment vital, fără a se aşeza încă într-un echilibru ritmic. În timp ce futurismul poate fi prezentat drept prototipul unei picturi noi, dinamice, care se exprimă prin îmbinarea dintre cinematografie şi tabloul de şevalet, cubismul conţine posibilităţi de dezvoltare de tip mai general, care-l pot caracteriza drept stadiu de trecere spre o pictură nouă, monumentală.

Cubismul, aruncat când într-o parte, când în alta, între tendinţa către forma abstract-constructivă şi

dragostea de natură îmbogăţită cu semnificaţii filosofice – aceasta din urmă venerând viaţa, aşa cum este ea, adică esenţă şi aparenţă deopotrivă, sub toate aspectele sale, dar, în acelaşi timp, respingând-o în relativitatea aparenţei ei exterioare –, este cel care învederează încă imaginea tragică a perioadei de tranziţie.

La început într-un mod încă predominant natural, dar, în substanţă, revoluţionar, supoi prin descompunerea formei naturale, în cubism se înfăptuieşte trecerea de la natural la spiritual, respectiv de la reproducere la creaţie sau de la limitat la spaţial.

Arhitectura nu este, precum artele libere, în exclusivitate rezultatul unui proces spiritual, ci depinde şi de factori materiali: de destinaţie, material şi construcţie. Ţelul ei este dublu: să fie folositoare şi, în acelaşi timp, frumoasă. Aşa cum factorii spirituali se modifică pe parcursul vremii, tot aşa se modifică mereu şi factorii materiali, care nu pot fi împiedicaţi decât temporar în dezvoltarea lor.

Acest lucru este valabil atât pentru obiecte ale arhitecturii, cât şi pentru obiecte ale industriei. Însă cu cât posibilităţile estetice ale unui obiect se micşorează şi valoarea lui practică creşte, cu atât se micşorează rezistenţa pe care o suferă determinarea pură a formei sale din partea concepţiei artistice dominante.

Astfel se poate întâmpla ca obiecte care au, în principal, o destinaţie practică şi oare pot avea numai în mică măsură şi valoare estetică scapă atenţiei artistice şi, pe cât posibil, sunt fasonate pur tehnic, conform scopului. Atunci iese la iveală faptul că nevoia de frumos a omului este atât de mare, încât aceste obiecte, depăşind forma tehnică pură, ajung ca de la sine la o formă elementar estetică.

Asemenea obiecte, precum automobilele, vapoarele cu aburi, iahturile, vestimentaţia bărbătească, îmbrăcămintea de sport, articole electrice şi sanitare, tacâmurile etc., ca expresie pură a timpului lor, conţin, în primul rând, elementele noii modelări estetice şi pot fi

privite ca puncte de plecare pentru forma de manifestare exterioară a noii arte. Prin lipsa lor de ornamentaţie, prin forma severă şi culoarea plată, prin desăvârşirea relativă a materialului şi proporţiile pure – în bună parte ca urmare a noului mod de producţie mecanic – ele acţionează, indirect, fecund asupra arhitecturii în forma ei actuală şi duc la naşterea unei porniri spre abstracţiune, lucru prilejuit şi de cauze mai directe, care se dezvăluie deocamdată ca spiritualizare a formei tradiţionale şi nu ca manifestare a noului sentiment vital.

Faptul că această pornire către abstract este încă negativă, adică mai mult o urmare a dezagregării vieţii decât a desfăşurării ei, se evidenţiază, fără a mai ţine seiama de imprecizia formei, mai ales prin absenţa energiei estetice, a tensiunii spirituale.

Arhitectura prezentului – chiar şi forma ei cea mai evoluată – nu cunoaşte tensiunea, aşa cum se realizează ea estetic, în marele ritm, în complexul echilibrat al părţilor care se raportează una la alta şi se influenţează reciproc, unde una susţine intenţia estetică a celeilalte, unde nu poate fi adăugat, dar nici omis ceva, unde fiecare parte se află, calitativ şi cantitativ, în asemenea măsură în relaţie cu celelalte părţi, prin ea însăşi şi ca întreg, încât orice modificare – chiar şi cea mai mică – ar avea ca urmare o perturbare totală a echilibrului.

Ceea ce nu reuşeşte arhitectura de azi să realizeze în privinţa unui asemenea echilibru, cu mijloace proprii, se ameliorează prin aplicarea ornamentelor.

Prin folosirea ornamentului se remediază, aparent, orice neajuns în ceea ce priveşte echilibrul arhitectonic-compoziţional pur, o-rice încercare arhitecturală nereuşită faţă de creaţia arhitectonică, şi aceasta numai cu ajutorul unor mijloace exclusiv arhitecturale, precum ferestre, coşuri, balcoane, nişe, culoare etc. Ornamentul este leacul universal pentru impotenţa arhitecturală.

O arhitectură lipsită de ornament cere cea mai mare acurateţe posibilă a compoziţiei arhitecturale.

Abia acum, sub impulsul condiţiilor şi prin lărgirea

înţelegerii estetice, pare posibilă o arhitectură formată din şi prin ea însăşi, o arhitectură la care nu sunt aplicate, deci subordonate, celelalte arte, şi cu care va acţiona împreună, organic, o arhitectură care trăieşte frumuseţea din capul locului, în funcţiile ei constructive, adică ridică construcţia însăşi, prin tensiunea raporturilor sale, deasupra necesităţii materiale, la o formă estetică.

O asemenea arhitectură nu tolerează ornamentaţia, pentru că arhitectura este un organism complet în sine, creator de spaţiu, la care ornamentaţia ar însemna individualizare şi, prin urmare, restrângerea caracterului universal, adică spaţial.

Modul în care se desfăşoară evoluţia unei arhitecturi nu poate fi explicat, datorită complexităţii sale, numai cu ajutorul câtorva factori. Un complex întreg de forţe, mai mult sau mai puţin conştiente, contribuie la această evoluţie, dintre care numai câteodată se conturează mai clar şi se desluşesc unele care sunt mai bătătoare la ochi. În ceea ce priveşte factorii specifici arhitecturii, pregătirea revoluţiei în modelarea formei este ajutată în mod special de modul de producţie modificat şi de noile materiale.

Înlocuirea muncii manuale de către maşină, o necesitate socială şi economică, începe să ocupe un volum tot mai mare şi în construcţii. La început ţinută la distanţă cu încăpăţânare de către esteţi, folosirea produselor fabricate de maşină se răspândeşte în pofida oricărei rezistenţe, din ce în ce mai mult, de la materiale auxiliare până la elemente de construcţie extrem de importante, şi pune în valoare influenţa lor asupra modelării.

Ceea ce reprezintă arcuşul pentru violonist este detaliul pentru arhitectul zilelor noastre: mijloc de exprimare, prin excelenţă, a zbuciumului interior. Cu cât artistul este mai subiectiv, cu atât este mai expresiv detaliul. Cele mai mari posibilităţi ale sale se află, aşadar, în meşteşug. Perioadă de înflorire a meşteşugului, evul mediu a fost, din această cauză, şi perioadă de înflorire a detaliului. Decăderea meşteşugului înseamnă, în consecinţă, şi decăderea detaliului.

În opoziţie cu detaliul fabricat pe cale meşteşugărească, relativ nedefinit în formă şi culoare, dar permiţând variaţiuni infinite pe un motiv principal, caracteristica detaliului fabricat de maşină este că, fiind relativ definit în formă şi culoare, este pe deplin uniform cu detaliile similare, fabricate simultan.

Din această cauză, îi lipsesc posibilităţile de exprimare vaste pe care le deţine detaliul meşteşugăresc, în mod intrinsec, astfel încât se naşte necesitatea de a muta accentul individual al arhitecturii de la detaliu spre relaţiile sale calitative şi cantitative cu întregul, adică spre poziţia sa raportată la celelalte elemente de construcţie.

În arhitectura viitorului, individualul se va contura mai puţin în părţile individuale, cât în legăturile reciproce ale structurii de asamblare a acestor părţi, adică în însuşi organismul arhitectural.

În felul acesta, însemnătatea părţilor componente, ca ornament, dispare şi este redusă la o valoare relativă, adică la formă şi culoare, în ansamblul general.

Pe lângă modul de producţie modificat, fierul, sticla şi betonul armat îşi vor arăta, înainte de toate, influenţa revoluţionară asupra modelării arhitecturale existente. Pentru niciunul dintre aceste materiale nu poate fi derivată modelarea din cea tradiţională. Dimpotrivă, aici fasonarea tradiţională a fost o piedică pentru desfăşurarea deplină a posibilităţilor lor. După ce, la început, fierul a trezit mari speranţe pentru o nouă arhitectură, în curând avea să-şi piardă importanţa datorită folosirii neadecvate din punct de vedere estetic.

Materialitatea lui atât de evidentă – în antiteză, de exemplu, cu sticla, care este materială numai la palpare – a condus la concluzia că determinarea fierului ar fi să configureze masele şi suprafeţele, fără a se ţine seama de faptul că poate cea mai semnificativă trăsătură a unei construcţii de fier este tocmai posibilitatea ca un minimum de material să confere o forţă de rezistenţă maximă, aşa cum reiese cel mai clar la structurile aparente. Atunci caracteristica de aparenţă a fierului, în forma lui de

întrebuinţare cea mai adecvată, este tot transparenţa, formă mai mult deschisă decât închisă. Valoarea lui arhitecturală rezidă, prin urmare, în configurarea golului, şi nu a plinului, adică în crearea unui contrast faţă de continuitatea suprafeţei zidului, nu în extinderea ei neîntreruptă.

Acest lucru este mai evident în cazul sticlei. Prin folosirea ei a dispărut necesitatea logică de împărţire a deschiderilor pentru ferestre şi uşi în părţi relativ mici, cu ajutorul cunoscutei reţele de şprosuri din lemn, care continuă din punct de vedere optic forma compactă a suprafeţei zidurilor şi peste deschidere.

Sticla, folosită exclusiv, dă, în arhitectură, impresia de deschidere în sine. Acolo unde se cer asemenea dimensiuni încât este necesară o subîmpărţire, părţile vor fi atât de mari încât numai şprosurile de metal conferă stabilitatea suficientă; deci, nici atunci nu se pierde caracterul ei deschis.

Soluţia arhitecturală a unui asemenea geam satisface, din punct de vedere constructiv şi estetic, numai când este configurată ca deschidere, adică atunci când dă impresia privitorului că este asimilată organic în întregul arhitectural, cu ajutorul unei structuri de descărcare, static corect sprijinită şi corespunzătoare scopului.

Folosirea exclusivă a fierului şi sticlei pe baza acestor principii va putea amplifica atât de mult elementul deschis în arhitectură, încât arhitectura viitorului îşi va putea depăşi în mare măsură, pe o cale deplin raţională, aspectul ei de greutate exterioară.

Folosirea exclusivă a betonului armat deschide perspective similare. Posibilităţile sale estetice sunt atât de mari, comparativ cu îngrădirile pe care le impune cărămida modelării arhitecturale, încât întrebuinţarea sa pe scară mai mare poate deveni, în timp, salvatoare pentru libertatea de creaţie a arhitecturii.

Subordonarea necesară unor relaţii de măsură bine determinate, ca şi dependenţa formelor arcuite d, e aceleaşi raporturi de măsură îngrădesc în mare măsură

modelarea în cazul folosirii cărămizii.

În plus, incapacitatea materialului de a prelua eforturi de tracţiune reprezintă o piedică în construcţia de supratensiuni orizontale şi console de o oarecare importanţă. Combinaţia de cărămidă cu materiale auxiliare necesare în acest scop: lemn, fier, beton armat etc. este prea eterogenă, în asemenea cazuri, pentru a conduce, în general, la soluţii mulţumitoare. Fără tencuire, nu se poate forma din cărămidă nicio linie riguros curată şi nicio suprafaţă omogenă; părţile mici şi numărul mare de rosturi împiedică acest lucru.

Dimpotrivă, la betonul armat este posibilă o concentrare omogenă de părţi portante şi susţinute, precum şi o extindere orizontală d, e dimensiuni mari şi o delimitare adecvată a suprafeţelor şi volumelor. În plus, deviind de la vechiul sistem de reazeme şi sarcini, care permitea construirea, de jos în sus, numai înspre" interior (respectiv posterior), se poate clădi acum şi de sus în jos, înspre exterior (respectiv anterior). Astfel, se creează premisele pentru o nouă plastică arhitecturală, oare, prin corelare cu posibilităţile de configuraţie ale fierului şi ale sticlei – pe o bază constructivă –, poate provoca naşterea unei arhitecturi cu o aparenţă optico-imaterială, aproape aeriană.

Mai trebuie menţionată şi culoarea, ca un ultim factor important, nemijlocit, în înnoirea arhitecturii.

În arhitectura zilelor noastre elementul culoare este, în general, lăsat pradă unei indiferenţe lamentabile.

Aceasta se explică, pe de o parte, prin concentrarea unilaterală a interesului pictural artistic asupra cazului unic, asupra imaginii libere sau aplicate şi a decoraţiei; pe de altă parte, însă, materialele folosite astăzi în arhitectură constituie atât de numeroase piedici pentru dezvoltarea culorii, încât fără modificarea lor nu se poate aştepta o îmbunătăţire a situaţiei. Pentru compoziţia zidurilor, materialul este deosebit de important, sub acest aspect.

Rezumând, se poate conchide că o arhitectură care se întemeiază raţional pe condiţiile de viaţă prezente va fi,

în toate privinţele, în opoziţie cu arhitectura de până acum. Fără a decădea într-un raţionalism sec, ea va fi, înainte de toate, obiectivă; în această obiectivitate se va revela, totuşi, universalul. În vădită contradicţie cu produsele tehnice, lipsite de formă şi culoare, de inspiraţie de moment, aşa cum le cunoaştem, ea îşi va îndeplini sarcinile atribuite cu o dăruire totală faţă de ţel, făurind aproape impersonal, tehnic, organisme cu formă clară şi de proporţie pură. În loc de firescul atrăgător al materialului neprelucrat, primitiv, de fragilitatea sticlei, de mişcarea suprafeţei, de tulburarea culorii, de luciul glazurei, de eroziunea zidurilor etc., ea va etala atracţia materialului prelucrat tehnologic, a clarităţii sticlei, a sclipirii şi rotunjirii suprafeţei, a scânteierii şi strălucirii culorii, a lucirii oţelului etc.

Astfel, tendinţa dezvoltării arhitecturale se îndreaptă către o arhitectură mai legată, în esenţă, dar mai puţin dependentă, ca aspect, faţă de material; o arhitectură care, eliberată de orice creaţie de atmosferă impresionistă, se dezvoltă, în plenitudinea luminii, spre o puritate a proporţiei, o acurateţe a culorii şi o claritate organică a formei, care, prin absenţa oricărui aspect secundar, va putea depăşi puritatea clasică.

Alexandr Vesnin

CREDO

Timpurile moderne sunt repezi, dinamice, iar ritmul clar, precis, egal, matematic; materialul şi utilitatea determină construcţia obiectului creat de artistul contemporan.

Indiferent dacă obiectul este şi oportun şi util (o construcţie inginerească, obiectele de uz curent) sau numai o-portun (lucrări de laborator în scopul rezolvării problemei creării unei noi forme moderne), orice obiect creat de artistul contemporan trebuie să pătrundă în viaţă ca o forţă activă care organizează conştiinţa omului, acţionează asupra lui din punct de vedere psihofiziologic, activizându-i energiile.

Este clar că obiectele create de artistul contemporan

trebuie să fie construcţii clare, lipsite de balastul expresivităţii, construite după principiul dreptei şi curbei geometrice şi după cel al economiei, în condiţii de efect maxim.

Deoarece construirea fiecărui obiect constă într-o strânsă îmbinare a elementelor plastice de bază (material, culoare, linie, plan, factură…), studierea acestor elemente trebuie să fie pusă, de către artist, pe primul plan.

Consider că toate aceste elemente sunt energii materializate, care conţin proprietăţi dinamice (mişcare, tensiune, greutate, viteză), organizate în mod naţional de către artist.

Aşa după cum fiecare parte a maşinii este o forţă materializată într-o formă şi într-un material corespunzător, care acţionează şi este absolut necesară în sistemul dat, iar forma şi materialul nu pot fi schimbate fără să prejudicieze acţiunea întregului sistem, tot astfel la obiectele create de artist, fiecare element este o forţă materializată şi nu poate fi înlăturat, schimbat, fără să nu se perturbe activitatea raţională a sistemului dat, adică a obiectului.

Inginerul contemporan a creat obiecte geniale: podul, locomotiva, aeroplanul, macaraua.

Artistul contemporan trebuie să creeze obiecte care să le egaleze ca forţă, intensitate, potenţial, în planul acţiunii psihofiziologice asupra conştiinţei umane ca forţă de organizare.

Theo van Doesburg
VOINŢA DE A ATINGE STILUL:
REMODELAREA VIEŢII.
A ARTEI ŞI A TEHNOLOGIEI
— 1922

Dacă s-ar întâmpla vreodată să putem cuprinde cu o singură privire imaginea de ansamblu a vieţii prezente nu ar fi exclus să conchidem că avem în faţa ochilor imaginea haosului. Atunci, de ce oare să ne surprindă dorinţa de evadare din acest aparent haos sau de alienare prin abstracţii teoretice a celor care nu-şi află locul aici?

Oricum, trebuie să fim înţeleşi foarte clar că fuga de realitate reprezintă o greşeală tot atât de mare ca şi susţinerea unui materialism pur. Nu vom afla soluţiile evadând în Evul Mediu sau reconstituind Olimpul, aşa cum propovăduiesc unii critici de artă. Pentru a înţelege corect provocarea impusă de secolul nostru, trebuie să înţelegem în esenţă structura vieţii, nu atât cu ochii, cât cu simţurile noastre ascunse. O dată ce am smuls imaginea sintetică a vieţii din adâncurile fiinţei noastre şi am recunoscut-o ca fiind esenţa culturii şi a artei, nu ne va fi greu, având la îndemână probe documentare suficiente din trecut, să trecem la soluţionarea problemei. Nu suntem primii care ne zbatem să găsim o soluţie la această problemă a artei: numeroase sunt generaţiile care au trecut prin aceleaşi chinuri. Dovada se poate afla în toate operele valoroase de artă ale moştenirii noastre culturale. Oricât de diferite vi s-ar putea părea, la prima vedere, pur optică, aceste expresii ale încercărilor artistice, totuşi simţurile noastre ascunse vor recunoaşte în fiecare creaţie umană pojghiţa ce ascunde zbaterea interioară a fiecăruia dintre noi. Această luptă nu se duce numai în artă, ştiinţă, filosofic şi religie, ci şi în viaţa noastră de fiecare zi, unde ia forma luptei pentru existenţa spirituală şi materială.

Gare este natura acestei lupte?

Orice operă de artă din trecut şi din prezent ne oferă un răspuns.

Acest conflict, care-şi are rădăcinile în structura vieţii, reprezintă un conflict între două forţe diametral opuse. Puteţi să le numiţi natură şi spirit sau principii feminine şi masculine, negative şi pozitive, statice şi dinamice, orizontale şi verticale. Toate reprezintă elementele invariabile în care-şi află rădăcinile contradicţiile existenţei noastre şi care se pot vedea în varietate. A pune capăt acestui conflict, a produce o reconciliere a extremelor şi un acord al polurilor opuse – iată miezul vieţii, obiectul esenţial al artei. Această reconciliere, care apare ca armonie sau calm vital în artă, conţine în sine criteriul semnificaţiei esenţiale a fiecărei

opere de artă, dar nu ca expresie individuală a acelei opere de artă, ci a artei ca expresie colectivă a rasei, a stilului. Fiecare civilizaţie a fost nevoită să se mulţumească cu aceste adevăruri fund am entail e. Fizionomia caracteristică a fiecărei perioade din istoria artei arată cât de departe s-a ajuns în crearea unei expresii, a unui stil, a echilibrului dintre două extreme menţionate. Într-o anumită civilizaţie va domina elementul natural, spontaneitatea, în alta, elementul spiritual, contemplarea. Numai arareori această dualitate poate fi menţinută sub control, atingându-se un echilibru.

O imagine este un simbol indirect, reprezentat printr-o analogie.

Forma plastică reprezintă o expresie directă, provenind din caracteristicile mediului artistic. Diferenţa dintre exprimarea esenţei vieţii prin mijloace indirecte, secundare, şi exprimarea prin mijloace directe, primare, diferenţa dintre imagine şi forma plastică ne oferă tabloul clar al diferenţei de netăgăduit dintre vechi şi nou. Putem privi orice lucru care se plasează între aceste două mijloace de expresie artistică la romantism, impresionism, cubism, futurism, expresionism, purism etc., ca şi la experimentalism (ca exemple, de la romantism la purism: Daumier, Monet, Picasso, Severini, Kandinsky şi Marc, Ozenfant). Aceste forme de exprimare, care arată foarte clar lupta pentru un nou echilibru, pentru o nouă armonie între elementele diametral opuse ale vieţii, au fost experimentale, deoarece trăsătura lor dominantă era spontaneitatea naturii, deşi aceasta apărea în formă abstractă. Din acest motiv a fost de-a dreptul imposibil ca aceşti artişti să producă o afirmare generală, arhitecturală, constructivă din punct de vedere organic şi artistic. Deşi aceste forme experimentale exprimă îndeosebi nevoia de a renunţa la imaginile tradiţionale, acestea nu au putut modela o formă de exprimare universală, colectivă, şi nu au putut crea un stil. Principala dovadă a acestui fenomen o reprezintă lipsa oricărui principiu creator fundamental în operele de artă. Această lipsă există în mod necesar,

deoarece impetuozitatea acestor lucrări provine din senzaţiile unor indivizi. În plus, subiectul comun, chiar şi al acestor mişcări artistice experimentale, a rămas tot tragicul, deşi un tragic îmbrăcat în forme abstracte, lirice.

Forţa motivului de bază a acestor moduri de exprimare artistică experimentale reprezintă un concept imperfect al dualismului vieţii, care oscilează între sentiment şi intelect. Nici sentimentul, dar nici intelectul nu ne pot oferi, singure, o soluţie la problema artei. Importanţa mişcărilor experimentale o constituie faptul că acestea au scos la iveală puterea mijloacelor pure de exprimare: culoarea în pictură, volumul în sculptură, spaţiul în arhitectură, sunetele pure în muzică şi aşa mai departe. Astfel, aceste mişcări au renunţat la dihotomia formei şi a conţinutului. Pentru a putea avea o viziune introspectivă a problemei artei este necesar să studiem operele de artă ale trecutului, cu scopul de a obţine probe de transpunere a esenţei vieţii în compoziţia artistică. Această esenţă este exprimată de o imagine sau ne apare voalată, iluzorie.

În noua artă plastică impulsurile expresive devin mai profunde, abstracte, fiind asemenea celor din arhitectură. Lupta pentru stil a elementelor, stil realizat prin mijloacele proprii elementelor, după cum am arătat pe scurt, urmează un drum paralel cu cel al dezvoltării progresive a tehnologiei. De la uneltele cele mai primitive din epoca de piatră (de pildă burghiul omului primitiv) s-a ajuns la maşina electrică de găurit, perfectă ca formă şi ca funcţie (de exemplu ultimul model de bormaşină). În acelaşi mod, desenele primitive din epoca de piatră au devenit opere de artă primare ale propriei noastre epoci.

Acolo unde aceste două direcţii de dezvoltare (tehnică şi artistică) se întâlnesc în epoca noastră, folosirea maşinii pentru formarea noului stil reprezintă o chestiune de rutină. Maşina constituie cel mai clar exemplu cu privire la echilibrul dintre dinamic şi static, dintre intelect şi instinct. Cultura, în sensul cel mai larg al cuvântului, înseamnă desprinderea de natură, şi atunci nu

este de mirare că maşina se mândreşte.cu ocuparea unui loc propriu în cadrul conceptului de stil cultural. Maşina reprezintă exemplul suprem al disciplinei intelectuale. Materialismul, ca filosofie a vieţii şi a artei, a considerat meşteşugul manual ca fiind cea mai pură expresie a sufletului omenesc.

Noua filosofie spirituală a artei nu numai că şi-a văzut imediat potenţialurile nelimitate, sub aspectul expresiei artistice, dar a pornit la un asalt colectiv asupra unor cartiere întregi din oraşe, asupra zgârie-norilor şi aeroporturilor, fiind vorba de un stil care nu se mai ocupă de producerea unor picturi individuale, ornamente sau case particulare. Analizându-se cu atenţia cuvenită considerentele de ordin economic implicate, în cazul unui astfel de stil nu se mai pune problema folosirii meşteşugurilor manuale. Aici maşina este atotbiruitoare; îndemânarea manuală este propice unei viziuni individualiste asupra vieţii, viziune ce a fost depăşită prin progres. Îndemânarea manuală, în epoca pragmatismului, l-a redus pe om la condiţia de maşină; o maşină folosită în mod pertinent în slujba devenirii culturale reprezintă unicul mijloc de a face posibilă conversiunea: eliberarea socială. Vrem să spunem prin aceasta că producţia tehnică reprezintă singura condiţie care se impune a fi respectată, pentru atingerea perfecţiunii creatoare. Producţia tehnică este o condiţie prealabilă pentru folosirea corectă a maşinilor, ea nefiind numai o unitate cantitativă ci, mai presus de toate, o calitate. Pentru a sluji menirii artistice, folosirea maşinii va trebui să fie guvernată de conştiinţa artistică.

Nevoile secolului nostru, atât cele ideale, cât şi cele practice, reclamă o certitudine de ordin constructiv. Numai maşina ne-o poate garanta. Noile potenţialuri ale maşinii au produs şi continuă să producă o teorie estetică în concordanţă cu epoca noastră, teorie pe care am avut deja ocazia să o numesc „estetică mecanică”. Cei ce cred că spiritul va avea ascendent asupra naturii, în sfere ce depăşesc frontierele realului, nu vor admite, poate, că

forma generală a zieţii noastre de astăzi asigură îndeplinirea condiţiei necesare unui stil de viaţă şi artă în care se pot percepe adevărurile ce transcend individul. Stilul de care ne ocupăm aici va fi, înainte de toate, un stil eliberator şi un repaus vital. Acest stil, care nu are nimic comun cu neclaritatea romantică, cu idiosincrazia decorativă şi spontaneitatea naturală va fi un stil al monumentalităţii eroice (cum este, de pildă, silozul de cereale din America). Aş dori să numesc acest stil, pentru a-l deosebi de toate celelalte stiluri ale trecutului, stilul omului perfect, adică stilul în care se află reconciliate principalele divergenţe. Toate lucrurile cunoscute drept magice, spiritul, dragostea etc. vor deveni, prin acest stil, o realitate. Minunile ce l-au fermecat atât de mult pe omul primitiv se pot materializa prin curentul electric, prin controlul mecanizat al aerului şi al apei, prin cucerirea tehnologică a spaţiului şi a timpului. Cu cât aceste noi descoperiri au – asupra noastră şi asupra artei noastre – o influenţă mai mare, cu atât mai pregnante sunt contrastele dintre vechi şi nou. Aceste contraste violente n-ar mai exista pur şi simplu dacă noul ar înlocui întru totul vechiul. Totuşi, deoarece vechiul concept al artei continuă să existe în orice epocă (indiferent de epocă) – chiar şi astăzi – vedem coexistând alături particularităţile ambelor concepte de viaţă.

Permiteţi-mi să vă dau câteva exemple de particularităţi ale acestui stil nou, menţinându-le în contrast cu cele ale vechilor stiluri.

Certitudine în loc de incertitudine.
Deschidere în loc de îngrădire.
Claritate în loc de obscuritate.
Adevăr în loc de frumos.
Simplitate în loc de complexitate.
Reciprocitate relaţională în loc de formă.
Sinteză în loc de analiză.
Construcţie logică în loc de constelaţie lirică.
Mecanizare în loc de muncă manuală.
Formă plastică în loc de imitaţie şi ornamentaţie

decorativă.

Colectivitate în loc de individualism etc.

Chemarea pentru instaurarea unui stil nou se poate vedea în nenumărate fenomene. În pictură, sculptură, arhitectură, în literatură, jazz şi cinema ea este prezentă, dar apare, mai puternic ca oriunde, în producţia pur practică.

Toate acele atât de diverse artificii care servesc unui scop precis nu izvorăsc din intenţii artistice. Şi totuşi, ele ne mişcă prin frumuseţea lor. Podurile metalice, de pildă, creează un efect ornamental prin ritmul în care le sunt articulate diversele părţi ce le formează. Acest efect nu este doar rezultatul unui calcul istovitor de exact, ci şi al unei conştiinţe instinctive, al unor relaţii armonioase. Nicio ornamentaţie, nimic superfluu, nimic artistic, în sensul unor discrete completări decorative ulterioare. Numai veridicitatea lucrului în sine. Adevărul său, funcţia sa, construcţia sa, înainte de orice. Nicio slăbiciune iscată de teoretizare individualistă.

În toate aceste obiecte (indiferent dacă este vorba de poduri metalice, locomotive de cale ferată, automobile, telescoape, gospodării ţărăneşti, hangare de aeroporturi, coşuri de fum, zgârie-nori sau jucării de copii) vedem chemările noului stil. Aceste obiecte sunt expresia aceleiaşi încercări pe care o întâlnim şi în noile creaţii din tărâmul artei, de a exprima veridicitatea unui obiect prin intermediul unei forme clare şi pure. Prin urmare, nu este un fapt surprinzător că tocmai frumuseţea produselor tehnicii constituie nucleul inspiraţiei pentru noua generaţie de artişti.

Plasticitatea arhitectonică se va dezvolta din necesităţile funcţionale care determină diviziunea spaţiului. Interiorul ar trebui să determine forma exteriorului. În acest mod arhitectura şi-a aflat şi îşi află propriul mediu expresiv. Vă voi ilustra prin exemple concrete contrastul dintre arhitectura decorativă şi cea monumentală. La palatul Zwinger din Dresda aglomerarea de sculpturi decorative distruge plasticitatea arhitectonică.

Casa realizată de Van't Hoff exprimă o plasticitate clară creată cu mijloace pur arhitecturale. La această a doua clădire toate trăsăturile exterioare sunt rezultante ale trăsăturilor interioare. Fiecare unitate spaţială din cadrul casei poate fi percepută din exterior. Nu există frontoane mansardate. Nu se face o contopire a clădirii cu peisajul şi, totuşi, ea ne oferă forma ideală pentru o repauzare vitală prin transcenderea naturii.

Piet Mondrian

ÎNFĂPTUIREA NEOPLASTICISMULUI ÎN VIITORUL ÎNDEPĂRTAT ŞI ÎN ARHITECTURA DE ASTĂZI

Arhitectura privită ca mediu total
(ne-natural) al vieţii noastre

Arta este din ce în ce mai „vulgarizată". „Opera de artă" este privită drept o *valoare materială* – care decade încetul cu încetul dacă nu are şansa de a fi „promovată" cu forţă de comerţ. Societatea se opune din ce în ce mai mult vieţii *intelectului şi simţirii* sau le foloseşte în propriul său interes. *Astfel, societatea se opune artei*. Concepţia predominant fizică a societăţii vede în evoluţia vieţii şi a artei numai decadenţă: astăzi simţirea este fructul societăţii, intelectul reprezintă puterea societăţii, iar arta expresia sa *ideală*. Mediul în care trăim şi propria noastră viaţă sunt aride prin caracterul lor incomplet şi brutalul lor *utilitarism*. În aceste condiţii arta devine *evadare*. *Frumuseţea şi armonia* sunt urmărite în artă din cauză că ele lipsesc din viaţa şi mediul în care trăim. În consecinţă, frumuseţea şi armonia devin „idealul", ceva *imposibil de atins*; ceva rezervat ca „artă", separat de viaţă şi de mediul de viaţă. Astfel, „ego-ul" a fost eliberat *în favoarea fanteziei şi aut o-ref lecţiei, pentru auto-satisfacerea autoreproclucerii*: pentru crearea frumuseţii după *propria sa imagine*. *Viaţa reală* şi frumuseţea *adevărată* au fost neglijate. Această situaţie a fost inevitabilă şi *arta s-a rupt de viaţă*. Timpul reprezintă *evoluţie* chiar dacă şi „ego-ul" priveşte evoluţia ca fiind un „ideal" *de neatins*.

Astăzi marea masă deplânge decăderea artei, cu toate că acest public larg este tocmai cel ce o încătuşează.

Fizicul predomină sau vrea să domine întreaga existenţă a oamenilor şi, astfel, oamenii sunt cei ce se opun evoluţiei inevitabile, chiar şi atunci când această evoluţie a avut totuşi loc.

În ciuda tuturor, atât arta, cât şi realitatea din jurul nostru arată că tocmai această situaţie reprezintă *apariţia unei vieţi noi* – eliberarea definitivă a omului. Acest lucru se întâmplă deoarece, deşi arta apare prin rodirea existenţei noastre (a „simţirii" noastre) predominant fizică, ea este de fapt *expresia plastică pură a armoniei*. Fiind un produs al *tragediei vieţii* – ca urmare a dominaţiei elementului fizic (elementul natural) *din noi şi din jurul nostru* – arta exprimă starea imperfectă, latentă, a „fiinţei" noastre intime. Aceasta din urmă (ca şi „intuiţia") încearcă să astupe *prăpastia* de netrecut ce a separat-o de materialul-ca-natură: ea caută să schimbe non-armonia în armonie. *Libertatea* artei „permite" acestei armonii de a se *realiza*, în ciuda faptului că fiinţa subjugată fizic nu se poate nici exprima *direct*, nici atinge armonia pură. Evoluţia artei constă de fapt în atingerea expresiei *pure* a armoniei: privită din afară, arta a reprezentat o expresie care (în timp) *a redus* simţirea individuală. Astfel, arta este atât *expresie*, cât şi *mijloc de evoluţie materială* (în mod involuntar) *pentru atingerea echilibrului dintre natură şi non-natură* – dintre *ceea ce este în noi şi ceea ce este în jurul nostru*. Arta va rămâne atât expresie, cât şi mijloc de exprimare până în momentul *atingerii* echilibrului (relativ). În acel moment menirea artei va fi atinsă. şi armonia se va vedea *împlinită* în mediul nostru exterior de viaţă şi în viaţa noastră exterioară. Atunci va lua sfârşit dominarea vieţii de către tragic.

Este o realitate a mediului în care trăim că ceea ce este în mod *predominant* natural dispare treptat-treptat, datorită necesităţilor. Formele capricioase ale naturii rurale apar încorsetate în *metropolă*. În produsele tehnicii, în mijloacele de transport etc. vedem cum materialele naturale devin mai armonioase pe măsură ce omul se maturizează. Tocmai prin concentrarea asupra

materialului, viaţa exterioară se îndreaptă spre momentul eliberării de sub opresiunea materialelor. Obsesia dominaţiei materialelor distruge sentimentalismul „egoului”. Astfel, materialul ajută la purificarea ego-ului prin care arta se exprimă. Numai *după* acest moment poate apărea relaţia de echivalenţă, echilibrul şi, astfel, armonia *pură*.

Arta s-a dezvoltat şi prin trecerea de la natural la abstract; de la exprimarea predominantă a „sentimentului” la exprimarea plastică, *pură* a armoniei. Fiind vorba de „artă”, ea ar putea, de fapt, anticipa realizarea mediului ce ne înconjoară. Pictura, arta cea mai liberă, s-a dezvoltat în modul „plastic” cel mai pur. Literatura şi muzica, arhitectura şi sculptura au devenit active aproape simultan. În diverse feluri, futurismul, cubismul şi dadaismul au purificat şi redus emoţia individuală, „sentimentul”, dominaţia ego-uliâi. Futurismul a dat impulsul iniţial (vezi F.T. Marinetti, *Les mots eu liberté Futuristes*). În consecinţă, *arta ca expresie a ego-ului* a fost treptat desfiinţată. Şi acum dadaismul mai vrea să „distrugă arta”. Cubismul *a redus aparenţa naturală în expresie plastică* şi astfel a pus bazele *plasticii pure* a neoplasticismului. Viziunea materialistă s-a adâncit, iar *caracterul plastic al formei a fost anihilat*.

Arta se află deja în stare de dezagregare parţială – cu toate că ar fi prematur ca sfârşitul ei să aibă loc chiar *acum*. Deoarece *reconstruirea-artei-ca-viaţă* nu este încă posibilă, este totuşi necesară o artă nouă; cu toate acestea, *noul nu se poate construi din materiale vechi*. Astfel, chiar şi cei mai avansaţi futurişti şi cubişti recurg, mai mult sau mai puţin, la precursori sau, în cel mai bun caz, sunt dependent de aceştia. Marile adevăruri pe care le-am proclamat nu îşi găsesc exprimarea în arta acestora. *Este ca şi cum le-ar fi frică de consecinţele propriei lor arte*. Noul pare să rămână în stare de imaturitate chiar pentru cei ce l-au propovăduit. Totuşi, s-a *făcut marele început*. Din acest început s-au manifestat consecinţe pure. Din aceasta. mişcare novatoare a apărut *neoplasticismul*: *o*

artă cu totul nouă – o plastică nouă. În calitatea sa de artă purificată, el indică clar *legile universale valabile* pe care trebuie să se construiască această nouă realitate. Pentru ca „vechiul” să dispară şi să apară „noul”, trebuie stabilit un concept universal valabil. Acest concept trebuie să-şi afle izvorul în simţire şi intelect. Acesta este motivul pentru care, cu câţiva ani în urmă, Theo van Doesburg a creat mişcarea „De Stijl”: nu pentru a „impune un stil”, ci pentru a descoperi şi propaga, prin colaborare, ceea ce va fi, în viitor, *universal valabil*.

Practică arhitecturii de astăzi nu este, în general, *liberă*, aşa cum o cere cu autoritate neoplasticismul. Astăzi, libertatea este posibilă numai la scara, individului sau a unui grup care beneficiază de puterea materială. Există, deci, limitarea impusă de *clădirea individuală* – care se opune, în sine, mediului în cadrul căruia există –, deci naturii, clădiri tradiţionale sau eterogene. Ea reprezintă, totuşi, o „expresie plastică”, *o lume în sine* şi astfel se poate realiza ideea neoplastică. Artistul neoplastician trebuie să *abstractizeze* mediul înconjurător, deoarece el îşi dă seama că nu poate exista armonie decât prin *echivalenţă*; pentru acesta, armonia între natură şi artificial (produs al omului) înseamnă *fantezie – ireal*, *impur*.

Dar, chiar ca „operă de artă”, arhitectura neoplastică se poate realiza numai în anumite condiţii. În afară de *libertate*, ea cere imperios *pregătire*, într-o accepţie nemaiîntâlnită în practica constructivă obişnuită. Dacă fondatorii neoplasticismului în pictură au făcut mari sacrificii înainte de à reuşi să exprime complet „noul” plastic, realizarea acestuia în arhitectura obişnuită de astăzi trebuie să fie *aproape imposibil de atins*.

O execuţie la Oare fiecare detaliu trebuie *inventat şi elaborat* este prea costisitoare sau imposibil de realizat în condiţiile actuale. *Libertatea absolută pentru experimentarea permanentă* este necesară în cazul în care se urmăreşte atingerea artei. Dar cum poate fi posibil aşa ceva în cadrul limitărilor complexe ale unei clădiri

convenţionale din societatea noastră? Mai întâi trebuie să existe „voinţa” şi „puterea” realizării ideii neoplastice. Trebuie înfiinţată o şcoală care să îndeplinească toate condiţiile impuse de cercetare. Este necesar un *laborator tehnic* proiectat în mod special. Acest lucru nu este deloc imposibil; există şi astăzi, dar sunt academice – inutile, deoarece nu fac decât să reproducă ceea ce există deja. Astăzi arhitectul este obligat să creeze o „operă de artă”, nici mai mult nici mai puţin, dar în grabă şi constrâns, adică tot ce face rămâne numai un proiect pe hârtie.

Cum poate arhitectul rezolva *a priori* orice nouă problemă ce apare? O machetă din ghips nu reprezintă un studiu real pentru un proiect de amenajare interioară; şi, în plus, nu dispui nici de timp, nici de bani pentru a face o machetă din metal sau lemn. Timpul va pune la dispoziţie ceea ce noi ar trebui să fim în stare să facem astăzi. O cercetare îndelungată şi diversificată va crea, în ultimă instanţă, în arhitectură o operă de artă neoplastică completă.

„Clădirea” şi „decoraţia” aşa cum se practică ele astăzi reprezintă compromisuri între „funcţie”, pe de o parte, şi „ideea estetică” sau „plastică”, pe de alta. Acest lucru se datorează în exclusivitate condiţiilor existente: datorită motivelor amintite mai sus, aceste două elemente vor trebui combinate.

Utilitatea şi frumosul *se purifică reciproc* în arhitectură. Din acest motiv, de-a lungul secolelor, arhitectura, în ciuda numeroaselor limitări, a constituit „cărăuşul principal” al „stilului”. Din necesitate – din cauza dependenţei de materiale, tehnologie, funcţie şi scop – a existat teren neprielnic pentru exprimarea „sentimentului”. Din această cauză, în arhitectură, s-a” păstrat o mai mare obiectivitate (cunoscută sub numele de „monumentalitate”). Pe de altă parte, tocmai din acest motiv, arhitectura nu s-a putut dezvolta atât de rapid ca artele mai liberale decât ea.

Funcţia sau scopul modifică frumuseţea arhitecturală. În aceasta rezidă diferenţa dintre

frumuseţea unei fabrici şi aceea a unei case. Arhitectura poate chiar limita frumuseţea: unele elemente utilitare – cum ar fi instalaţiile şi maşinile sau angrenajele mecanice dintr-o fabrică – pot impune realizarea unei forme rotunjite, deşi „linia dreaptă" exprimă frumuseţea supremă. Rotunjimile, în asemenea cazuri, se închid, de obicei, într-un cerc perfect, lucru care este departe de capriciul naturii. *Proiectul de arhitectură* poate, totuşi, controla orice, cu toate că va rămâne întotdeauna prezentă o oareacre „relativitate".

Împământenita credinţă că arhitectura operează cu elemente „plastice" tridimensionale face să se creadă că expresia „plană" a neoplasticismului nu se poate aplica în arhitectură. Opinia tradiţională susţine că arhitectura trebuie să fie o *expresie a formei*. *Această opinie reprezintă viziunea (în perspectivă) a trecutului*. Neoplasticismul anulează această părere (vezi *Neoplasticism*" 1920). Noua viziune – chiar precursoare a neoplasticismului – nu porneşte de la un punct de vedere inalterabil: această viziune îşi poartă punctul de vedere *peste tot*, nefiind *nicăieri limitat*. *Nu există pentru el limitare în spaţiu sau timp* (în spiritul teoriei relativităţii). În practică, neoplasticismul îşi extrage părerile înainte de a exista un plan (posibilitatea extremă a intensificării plastice). Astfel, neoplasticismul priveşte arhitectura ca reprezentând *o – multitudine de planuri*: iarăşi *planul*. Această multitudine se compune în mod abstract din *plastica planului*. În acelaşi timp, practica cere imperios o soluţie vizual-estetică tot relativă, prin intermediul compoziţiei etc., datorită relativităţii mişcării noastre fizice.

Pentru a fi o *plastica al planului* în acest sens, arhitectura neoplastică are nevoie de *culoare*, fără de care planul nu poate fi, pentru noi, o realitate vitală. Culoarea este necesară şi pentru a reduce aspectul naturalist al materialelor; culorile neoplasticismului sunt *primare sau de bază*, pure, fade, ferme (cu alte cuvinte, bine conturate, nu amestecate), precum şi opusul acestora, lipsa – culorii

(alb, negru, gri). Culoarea este pusă în valoare de către arhitectură sau anihilată, după caz. Culoarea se extinde *asupra întregii arhitecturi*, echipamente, mobilier, etc. Astfel, intrăm în conflict cu *concepţia tradiţională* a purităţii structurale. Se mai vehiculează încă mult ideea că structura trebuie „accentuată". Tehnologia recentă a dat, totuşi, deja, o lovitură serioasă acestei noţiuni. Ceea ce s-a putut susţine drept calitate pentru o construcţie de cărămidă, de pildă, nu mai este valabil pentru una de beton. Dacă conceptul plastic cere cu autoritate ca structura să fie neutralizată din punct de vedere plastic, atunci trebuie găsită modalitatea de a satisface atât cerinţele structurii, cât şi pe cele legate de criteriul plastic. Arhitectura neoplastică nu necesită numai prezenţa unui „artist", ci şi a unui „neoplastician autentic". Toate problemele trebuie rezolvate într-un *mod neoplastic autentic*. Frumuseţea neoplastică reprezintă *altceva* decât frumuseţea morfoplastică, tot aşa cum armonia neoplastică este *altceva*, nu este armonie pentru o sensibilitate convenţională.

Expresia naturalistă a cerut exprimarea anatomiei (structurii); în arta nouă, nu mai este loc pentru aşa ceva. Arhitectura neoplastică va profita de ultimele invenţii tehnice fără a leza concepţia plastică. Arta şi tehnologia sunt inseparabile şi, cu cât se dezvoltă tehnicile, cu atât arta neoplastică devine mai pură şi perfectă. Tehnologia merge deja mână în mână cu ideea neoplastică. Acolo unde construcţia din cărămidă cerea o boltă curbă pentru închiderea spaţiului, betonul armat înalţă un acoperiş plan. Chiar şi construcţia metalică oferă multe posibilităţi. Oare preţul acesteia a fost cel care a dus la obiecţiile legate de neoplasticismul în arhitectură? Preţul ar fi mult mai redus dacă cercetările ar fi făcute de instituţii specializate, după cum am amintit. Şi cât ar putea economisi arhitectura neoplastică dacă ne gândim la preţul aferent ornamentelor şi fasonării pietrei etc. Totuşi, costul reprezintă motivul principal pentru care arhitectura nouă va continua să rămână limitată la noţiunea de „operă de artă" încă o

perioadă de timp de acum încolo. Totuşi, multe aspecte ale *concepţiei neoplastice se pot deja aplica în construcţiile de astăzi*.

În arhitectura modernă avansată ornamentaţia este, deja, mult redusă şi nu este de mirare că neoplasticismul *o exclude în întregime*. În acest tip de arhitectură frumuseţea nu mai reprezintă un „accesoriu", *ci reprezintă arhitectura însăşi*. „Ornamentul" a fost *aprofundat*. Astfel, şi sculptura a fost absorbită de mobilier şi de echipamentele tehnice etc. Obiectele utilitare au devenit frumoase prin forma lor de bază, adică au devenit frumoase *în sine*. Totuşi, ele nu reprezintă nimic în sine: ele au devenit *parte integrantă* din arhitectură, prin forma şi prin culoarea lor.

Le Corbusier

SPRE O ARHITECTURĂ

Estetica inginerului, arhitectura

Estetica inginerului, arhitectura, două lucruri solidare, consecutive, unul în plină înflorire, celălalt într-un penibil regres.

Chestiune de moralitate. Minciuna este intolerabilă. Se poate pieri în minciună.

Arhitectura este una dintre cele mai urgente necesităţi ale omului, pentru că locuinţa a fost întotdeauna indispensabilă şi prima unealtă pe care şi-a făurit-o. Unealta omului jalonează etapele civilizaţiei, epoca pietrei, epoca bronzului, epoca fierului. Unealta decurge din perfecţionări succesive; munca generaţiilor i se adaugă. Unealta este expresia directă, imediată, a progresului; ünealta este colaboratorul necesar; ea este, de asemenea, eliberatoarea. Se aruncă la fiare vechi unealta perimată: flinta scurtă, bătrânul tun, trăsura şi vechea locomotivă. Acest gest este o manifestare de sănătate, de sănătate morală şi, de asemenea, de morală; nu avem dreptul să producem prost, din cauza unei unelte proaste; nu avem dreptul să ne consumăm forţa, sănătatea şi curajul, din cauza unei unelte proaste; aruncăm, înlocuim.

Diagnosticul este că, pentru a începe cu începutul,

inginerul care acţionează prin cunoaştere arată drumul şi deţine adevărul. De aceea arhitectura, care este un fapt de emoţie plastică, trebuie, în domeniul ei, *să înceapă, de asemenea, cu începutul şi să folosească elementele capabile să ne frapeze simţurile, să ne satisfacă dorinţele vizuale* dispunându-le în aşa fel încât *Pederéa lor să ne afecteze în mod clar* prin fineţe sau brutalitate, prin tumult sau seninătate, prin indiferenţă sau interes; aceste elemente sunt nişte elemente plastice, nişte forme pe care ochii noştri le văd cu claritate, pe care spiritul nostru le măsoară. Aceste forme primare sau subtile, suple sau brutale, acţionează în mod fiziologic asupra simţurilor noastre (sferă, cub, cilindru, orizontală, verticală, oblică etc.) şi le şochează. Fiind afectaţi, noi suntem capabili de a percepe dincolo de senzaţiile brute; astfel vor lua naştere anumite raporturi care vor acţiona asupra conştiinţei noastre şi ne vor aduce într-o stare de mare plăcere (în consonanţă cu legile universului) care ne guvernează şi cărora li se supun toate acţiunile noastre, în care omul îşi foloseşte din plin capacitatea sa de a-şi aminti, de a examina, de a judeca, de a crea.

Ne va fi, în sfârşit, plăcut să discutăm despre *arhitectura*, după atâtea silozuri, uzine, maşini şi zgârie-nori. *Arhitectura* este un fapt de artă, un fenomen emoţional, independent de problemele de construcţie, situat dincolo de ele. Construcţia este *pentru a asigura rezistenţa*; *arhitectura este pentru a emoţiona*. Emoţia arhitecturală se produce atunci când opera reverberează, în noi, în armonie cu un univers ale cărui legi le recunoaştem şi le admirăm şi cărora ne supunem. Când anumite raporturi sunt atinse, suntem captivaţi de operă. Arhitectura înseamnă „raporturi”, înseamnă „pură creaţie a spiritului”.

Trei chemări către domnii arhitecţi

Arhitectura nu are nimic de-a face cu „stilurile”… V,.).

Stilurile Ludovic al XIV-lea, al XV-lea, al XVI-lea sau goticul sunt pentru arhitectură ceea ce este o pană pe

capul unei femei;

poate fi uneori frumoasă, dar nu întotdeauna şi nimic mai mult.

Arhitectura are scopuri mai serioase; capabilă de sublim, ea atinge instinctele cele mai brutale, prin obiectivitatea sa; ea solicită facultăţile cele mai înalte, prin însăşi abstracţiunea sa. Abstracţiunea arhitecturală are ceva deosebit şi magnific; deşi îşi implântă rădăcinile în faptul brut, ea îl spiritualizează, pentru că faptul brut nu este altceva decât materializarea, simbolul ideii posibile. Faptul brut nu este capabil de idei decât prin ordinea pe care o proiectăm asupra sa. Emoţiile pe care le provoacă arhitectura provin din condiţii fizice inevitabile, irefutabile, astăzi uitate.

Volumul şi suprafaţa sunt elementele prin care se manifestă arhitectura. Volumul şi suprafaţa sunt determinate de plan. Planul este cel care le generează. Cu atât mai rău pentru aceia cărora le lipseşte imaginaţia!

Prima chemare: volumul

Arhitectura este jocul savant, corect şi magnific al volumelor grupate sub lumină. Ochii noştri sunt făcuţi pentru a vedea formele sub lumină; umbrele şi părţile luminoase dezvăluie formele; cuburile, conurile, sferele, cilindrii sau piramidele sunt marile forme primare pe care lumina le scoate bine în evidenţă; imaginea ne apare clară şi tangibilă, fără ambiguitate. De aceea acestea sunt *forme frumoase*, *cele mai frumoase forme*. În privinţa aceasta, totală lumea este de acord: copilul, sălbaticul şi metafizicianul. Este însăşi condiţia artelor plastice.

Arhitectura egipteană, greacă sau romană este o arhitectură a prismelor, a cuburilor şi a cilindrilor, a triedrelor sau a sferelor: piramidele, templul de la Luxor, Parthenonul, Cöliseul, Vila Adriana.

Arhitectura gotică nu urmează, în esenţa ei, principiul sferelor, conurilor şi cilindrilor. Numai nava exprimă o formă simplă, dar de o geometrie complexă, de al doilea ordin (încrucişări de ogive). De aceea o catedrală nu este foarte frumoasă şi noi îi căutăm compensări de

ordin subiectiv, în afara plasticii. O catedrală ne interesează ca o soluţie ingenioasă a unei probleme dificile, dar ale cărei date au fost prost puse, pentru că ele nu provin din marile forme primare. *Catedrala nu este o opera plastică*; *este o dramă*: *lupta împotriva gravitaţiei*, *senzaţie de ordin sentimental*.

Piramidele, turnurile Babilonului, Porţile din Samarkand, Parthenonul, Coliseul, Pantheonul, Pont du Gard, Sfânta Sofia din Constantinopol, moscheele din Istanbul, Turnul din Pisa, cupolele lui Brunelleschi şi ale lui Michelangelo, Pont-Royal şi Domul Invalizilor sunt arhitectură.

Gara Orsay, Grand Palais nu sunt arhitectură.

A doua chemare: suprafaţa întrucât arhitectura este jocul savant, corect şi magnific al volumelor grupate sub lumină, arhitectul are misiunea de a da viaţă suprafeţelor care îmbracă volumele, fără ca ele, devenite nişte paraziţi, să devoreze volumul şi să-l absoarbă în folosul lor: poveste tristă a timpurilor prezente.

A lăsa unui volum splendoarea formei sale sub lumină, dar, pe de altă parte, a adapta suprafaţa la necesităţile adesea utilitare înseamnă a te obliga să găseşti în diviziunea impusă suprafeţei liniile care *acuză* şi care *generează* forma. Altfel spus, o arhitectură este o casă, un templu sau o uzină. Suprafaţa templului sau a uzinei este, de cele mai multe ori, un zid străpuns de uşi şi de ferestre; aceste deschideri distrug adesea forma; trebuie să se facă din ele nişte acuzatoare ale formei. Dacă esenţialul arhitecturii îl reprezintă sferele, conurile şi cilindrii, liniile generatoare şi acuzatoare ale acestor forme urmează principiile geometriei pure. Dar această geometrie îi sperie pe arhitecţii de azi.

Să situăm observaţiile prezente pe terenul nevoilor actuale: avem nevoie de oraşe trasate cu folos şi al căror volum să fie frumos (planuri de oraşe). Avem nevoie de străzi în care curăţenia, adaptarea la necesităţile locuirii, aplicarea spiritului de serie în organizarea de şantier, grandoarea intenţiei, liniştea ansamblului să încânte

spiritul şi să degaje farmecul lucrurilor născute în chip fericit.

Problemă de epocă şi de estetică actuală: totul conduce spre reinstaurarea volumelor simple: străzile, uzinele, marile magazine, toate problemele care vor apărea mâine sub o formă sintetică, într-o vedere de ansamblu pe care nicio epocă n-a cunoscut-o vreodată. Suprafaţa, spartă prin necesităţi de destinaţie, trebuie să împrumute liniile generatoare şi acuzatoare de la aceste forme simple. Aceste linii acuzatoare sunt, de fapt, tabla de şah sau grila – uzinele americane. Dar această geometrie produce spaimă!

).

A treia chemare: planul

Planul este generatorul.

Ochiul spectatorului se mişcă într-un peisaj format din străzi şi din case. El primeşte şocul volumelor care se înalţă împrejur. Dacă aceste volume sunt precise şi nu sunt degradate de alterări intempestive, dacă ordonarea care le grupează exprimă un ritm clar, şi nu o aglomerare incoerentă, dacă raporturile volumelor şi ale spaţiului sunt stabilite prin proporţii juste, ochiul transmite creierului senzaţii coordonate, din care spiritul obţine satisfacţii înalte: aceasta este arhitectura.

Ochiul observă, într-o sală, suprafeţele multiple ale zidurilor şi ale bolţilor; cupolele determină spaţii, bolţile desfăşoară suprafeţe; stâlpii, zidurile se îmbină după raţiuni lesne de înţeles. Întreaga structură se înalţă de la bază şi se dezvoltă după o regulă care este înscrisă pe sol, în plan; forme frumoase, varietate de forme, unitate a principiului geometric. Profundă transmitere de armonie: aceasta este arhitectura.

La bază se află planul. Fără plan nu există nici măreţia intenţiei şi a expresiei, nici ritm, nici volum, nici coerenţă. Fără plan, există această senzaţie insuportabilă omului, de inform, de neterminat, de dezordine, de arbitrar.

Planul necesită imaginaţia cea mai activă. De

asemenea, el necesită disciplina cea mai severă. Planul determină totul; el constituie momentul decisiv. Un plan nu e plăcut de desenat, cum este chipul unei madone; este o abstracţie austeră; nu este decât o algebrizare, aridă pentru privire. Munca matematicianului rămâne. totuşi una dintre cele mai înalte activităţi ale spiritului omenesc.

Ordonarea este un ritm sesizabil, care acţionează asupra oricărei; fiinţe umane, în acelaşi fel.

Planul poartă în sine un ritm primar determinat: opera se dezvoltă în întindere şi în înălţime, potrivit dispunerii sale, cu rezultate pornind de la cel mai simplu la cel mai complex, pe baza aceleiaşi legi. Unitatea legii este legea unui plan bun: lege simplă, care poate fi modulată la nesfârşit

Ritmul este o stare de echilibru provenind din simetrii simple sau complexe, sau din compensaţii savante. Ritmul este o ecuaţie: egalizare (simetrie, repetiţie) (*templele egiptene*, *indiene*); compensare (mişcare a contrariilor) (*Acropola din Atena*); modulare (dezvoltarea unei invenţii plastice iniţiale) (*Sfânta*

Sofia). Atâtea reacţii absolut diferite asupra individului, în protida unităţii de scop, care este ritmul, care este o anume stare de echilibru. De aici, diversitatea atât de uimitoare a marilor epoci, diversitate care se află în principiul arhitectural şi nu în modalităţile ornamentale.

Planul poartă în el însăşi esenţa senzaţiei.

Ne aflăm într-o perioadă de construire şi de readaptare la noile condiţii sociale şi economice. Trecem un prag şi noile orizonturi nu vor regăsi marea linie a tradiţiilor decât printr-o revizuire completă a mijloacelor actuale, decât prin determinarea noilor baze constructive stabilite cu ajutorul logicii.

În arhitectură, vechile baze constructive sunt epuizate. Adevărurile arhitecturii nu vor fi regăsite decât atunci când noi baze vor fi constituit suportul logic al oricărei manifestări arhitecturale. Se anunţă douăzeci de ani care vor fi destinaţi creării acestor baze. Perioadă de mari probleme, perioadă de analiză şi de experimentare,

perioadă de mari răsturnări estetice, perioadă de elaborare a unei noi estetici.

Planul este acela care trebuie studiat, el este cheia acestei evoluţii.

Traseele regulatoare

Omul primitiv şi-a oprit carul şi a hotărât că acolo va fi pământul său. Alege un luminiş, doboară copacii prea apropiaţi, nivelează terenul dimprejur; deschide drumul careul va lega de râu sau de cei din tribul său, pe care tocmai i-a părăsit; bate ţăruşii de care îşi va întinde cortul. Îl înconjoară cu o palisadă, în care face o poartă. Drumul este atât de reeti-… lihni cât îi permit uneltele sale, braţele şi timpul. Ţăruşii cortului descriu un pătrat, un hexagon sau un octogon. Palisada formează un dreptunghi cu cele patru unghiuri egale, drepte. Uşa colibei se deschide în axul curţii, iar poarta curţii se află în faţa uşii de la colibă.

Pentru a construi bine şi pentru a-şi distribui eforturile, pentru a asigura soliditatea şi utilitatea operei, el a făcut măsurători, a admis un modul, *şi-a organizat munca*, a instaurat ordinea. Pentru că, în jurul său, pădurea este în dezordine, cu lianele, mărăcinii, trunchiurile care îl incomodează şi îi zădărnicesc eforturile.

El a făcut ordine măsurând. Pentru a măsura, şi-a folosit pasul, piciorul, cotul sau degetul. Impunând ordinea piciorului său, ori a braţului său, el a creat un modul care îi organizează întreaga operă; şi această operă este la scara sa, în folosul său, pentru comoditatea sa, *pe măsura sa*. Ea este la *scara umană*. Se armonizează cu el: acesta este lucrul cel mai important.

Dar, hotărându-se asupra formei curţii, formei colibei, poziţiei altarului şi a anexelor sale, el a ales, din instinct, unghiurile drepte, axele, pătratul, cercul. Pentru că altfel nu putea crea ceva care să-i dea sentimentul creaţiei. Pentru că axele, cercurile, unghiurile drepte sunt adevăruri ale geometriei şi sunt efecte pe care ochiul nostru le măsoară şi le recunoaşte; altminteri, totul ar fi hazard, anomalie, arbitrar. Geometria este limbajul omului.

Un traseu regulator este o asigurare împotriva arbitrarului; este operaţia de verificare ce consfinţeşte orice lucru creat cu pasiune, proba de nota zece a şcolarului, „ceea ce trebuia demonstrat”, pentru matematician.

Traseul regulator este o satisfacţie de ordin spiritual care conduce spre căutarea unor raporturi ingenioase şi a unor raporturi armonioase. El conferă operei euritmia.

Traseul regulator aduce această matematică sensibilă, care asigură perceperea binefăcătoare a ordinii. Alegerea unui traseu regulator stabileşte geometria fundamentală a lucrării; ea determină, deci, una dintre impresiile fundamentale. Alegerea unui traseu regulator este unul din momentele decisive ale inspiraţiei, este una dintre operaţiile capitale ale arhitecturii…

Ochi care nu văd…

I. Pacheboturile

Maşinismul, fapt nou în istoria omenirii, a dat naştere unui spirit nou. O epocă îşi creează arhitectura, care este imaginea clară a unui sistem de gândire. În această agitată perioadă de criză, care precede venirea unei epoci a ideilor limpezi, lucide, a dorinţelor clare, arta decorativă a fost precum firul de pai de care crezi că te poţi agăţa în timpul unef furtuni. Salvare iluzorie. Să reţinem din aventură că arta decorativă a fost ocazia potrivită pentru a izgoni trecutul şi pentru a căuta, pe dibuite, spiritul arhitecturii. Spiritul arhitecturii nu poate rezulta decât dintr-o stare de lucruri şi dintr-o stare de spirit. Se pare că evenimentele s-au succedat cu destulă repeziciune pentru a se putea afirma starea de spirit a epocii şi formula un spirit al arhitecturii. Dacă artele decorative se află pe această culme periculoasă care va preceda prăbuşirea, se poate spune că, înălţate prin ele, spiritele au luat cunoştinţă de lucrul la care acestea aspirau. Se poate crede că ceasul arhitecturii a sunat.

O locuinţă este o maşină de locuit. Baie, soare, apă caldă, apă rece, temperatură după voie, conservarea hranei, igienă, frumuseţe prin proporţie. Un fotoliu este o

maşină de şezut etc.: Maple a arătat drumul. Un lighean este o maşină pentru spălat: Twyford l-a creat.

Viaţa noastră modernă, întreaga noastră activitate, cu excepţia aceleia de la ora ceaiului de tei şi muşeţel, şi-au creat obiectele: costumul, stiloul, creionul automat, maşina de scris, aparatul telefonic, admirabilele mobile de birou, cristalurile de Saint-Gobain şi valizele „Inovation", aparatul de ras Gillette şi pipa englezească, pălăria melon şi limuzina, pachebotul şi avionul.

Epoca noastră îşi stabileşte, în fiecare zi, stilul. El este aici, sub ochii noştri. Ochi care nu văd.

În dureoasa naştere a acestei epoci care se formează, se afirmă o nevoie de armonie.

Trebuie ca ochii să vadă: această armonie se află aici, funcţiune a muncii grele, determinată de *economie* şi condiţionată prin fatalitatea fizicii. Această armonie are anumite raţiuni; ea nu este deloc efectul capriciilor, ci al unei construcţii logice şi coerente cu lumea înconjurătoare. În transpunerea îndrăzneaţă a muncilor omeneşti natura este prezentă şi într-un mod cu atât mai riguros cu cât problema e mai dificilă. Creaţiile tehnicii maşiniste sunt organisme care tind spre puritate şi care suportă aceleaşi reguli evolutive ca şi obiectele din natură care ne trezesc admiraţia. Armonia se află în lucrările care ies din atelier sau din uzină. Acestea nu aparţin Artei, nu sunt Capela Sixtină, nici Erechteionul; sunt operele cotidiene ale unui întreg univers care munceşte cu conştiinciozitate, cu inteligenţă, cu precizie, cu imaginaţie, cu îndrăzneală şi rigoare.

Dacă am uita, pentru o clipă, că un pachebot este un mijloc de transport şi l-am privi cu ochi noi, ne-am simţi în faţa unei manifestări importante de temeritate, de disciplină, de armonie, de frumuseţe calmă, nervoasă şi puternică.

Un arhitect serios, care priveşte ca arhitect (creator de organisme), va găsi într-un pachebot eliberarea străvechilor servituţi blestemate.

Respectului trândav al tradiţiilor el, îi va prefera

respectul faţă de forţele naturii; micimii concepţiilor mediocre, măreţia soluţiilor decurgând dintr-o problemă bine pusă şi cerută de acest secol al marilor eforturi, care tocmai a făcut un pas de uriaş.

Locuinţa tradiţională este expresia unei lumi perimate, de mici dimensiuni. Pachebotul reprezintă prima etapă în realizarea unei lumi organizate după un spirit nou.

II. Avioanele

Există o meserie, una singură, arhitectura, în care progresul nu este obligatoriu, în care domneşte trândăvia, în care ne referim la ziua de ieri.

Oriunde în altă parte neliniştea zilei de mâine hărţuieşte şi conduce spre o soluţie: dacă nu avansezi, dai faliment.

Dar în arhitectură nu dai niciodată faliment. Meserie, vai! privilegiată.

Mă plasez, din punctul de vedere al arhitecturii, în starea de spirit a inventatorului de avioane.

Lecţia avionului nu constă doar în formele create ci, înainte de toate, trebuie să înveţi nu să vezi într-un avion o pasăre sau o libelulă, ci o maşină de zburat; lecţia avionului constă în raţionamentul care a condus la enunţul problemei şi la reuşita realizării sale. Atunci când o problemă este pusă, în epoca noastră, i se găseşte, în mod fatal, soluţia.

Problema locuinţei nu este pusă.

Un loc comun la domnii arhitecţi (cei tineri): *trebuie să punem în evidenţă construcţia*.

Un alt loc comun, la aceiaşi: *când, un lucru răspunde unei necesităţi el este frumos*.

Scuzaţi! A pune în evidenţă construcţia este permis unui elev la Şcoala de Arte şi Meserii care ţine să-şi dovedească meritele. Natura a pus mult şi bine în evidenţă pumnii şi gleznele, dar mai există şi restul.

Atunci când un lucru răspunde unei necesităţi el nu este frumos, el satisface doar o parte a spiritului nostru, o primă parte, pe aceea fără de care nu există satisfacţii

ulterioare posibile; să restabilim această cronologie.

Arhitectura are un alt sens şi alte scopuri decât acelea de a pune în evidenţă construcţiile şi de a răspunde necesităţilor (necesităţi luate în sensul, subînţeles aici, de utilitate, de confort, de ordine practică). *Arhitectura*, este, prin excelentă, arta care atinge starea de măreţie platoniciană, de ordine matematică, de speculaţie, de percepere a armoniei prin raporturi tulburătoare. Iată *scopul* arhitecturii.

Dar să ne întoarcem la cronologie.

Dacă simţim nevoia unei alte arhitecturi, organism distinct, verificat, aceasta se datorează faptului că, în starea actuală, senzaţia de ordine matematică n-o putem ignora pentru că *lucrurile nu mai răspund unei necesităţi*, pentru că nu mai există construcţie în arhitectură. O confuzie extremă domneşte: arhitectura actuală nu mai soluţionează problema modernă a locuinţei şi nu cunoaşte structura lucrurilor. Ea nu îndeplineşte condiţiile primordiale şi nu dă posibilitate factorului superior de armonie, de frumuseţe să mai intervină.

III, Automobilele" fv; /;

Trebuie să tindem către stabilirea unor standarde pentru a putea înfrunta problema *perfecţiunii*.

Parthenonul este un produs de selecţie aplicată unui standard stabilit. Cu un secol înainte, templul grec fusese deja organizat, în toate elementele sale.

Standardul reprezintă o necesitate de ordine adusă în munca omului.

Standardul se stabileşte pe baze sigure, nu în mod arbitrar, ci cu siguranţa lucrurilor motivate şi a unei logici controlate prin analiză şi experimentare.

Toţi oamenii au acelaşi organism, aceleaşi funcţiuni.

Toţi oamenii au aceleaşi necesităţi.

Contractul social care evoluează de-a lungul epocilor determină clase, funcţiuni, nevoi standard, dând produse cu întrebuinţare standard.

Locuinţa este un produs necesar omului.

Tabloul este un produs necesar omului, răspunzând

unor nevoi de ordin spiritual, determinate prin standardele emoţiei.

Toate marile opere sunt bazate pe câteva mari standarde ale inimii: *Oedip*, *Fedra*, *Copilul minune*, *Madonele*, *Paul şi Virginia*, *File-mon şi Baucis*, *Sărmanul Pescar*, *Marseilleza*, *Madelon vine să ne toarne de băut*.

A stabili un standard înseamnă a epuiza toate posibilităţile practice şi raţionale, a deduce un tip recunoscut conform funcţiunilor, cu randament maxim, cu folosirea minimă a mijloacelor, manoperei şi materialului, a cuvintelor, formelor, culorilor şi sunetelor.

Orice manifestare umană necesită un anumit cuantum de interes şi aceasta mai ales în domeniul estetic; acest interes este de ordin senzorial şi de ordin intelectual. Decoruueste de ordin senzorial şi primar, ca şi cuibărea. Armonia şi proporţia îi solicită interesul, îl atrag pe omul cultivat. Ţăranului îi place ornamentul şi îşi pictează pereţii. Omul civilizat poartă costum englezesc şi posedă tablouri şi cărţi.

Decorul este prisosul necesar, iar proporţia este prisosul necesar, cuantumul omului cultivât

În arhitectură, cuantumul de interes este atins prin gruparea şi proporţia camerelor şi mobilelor; treabă de arhitect. Frumuseţea? Este un imponderabil care nu poate acţiona decât prin prezenţa formală a bazelor primordiale: satisfacţia raţională a spiritului (utilitate, economie); apoi cuburi, sfere, cilindri, conuri etc. (senzorial). Apoi... imponderabilul, raporturile care creează imponderabilul: este geniul, geniul inventiv, geniul plastic, geniul matematic, această capacitate de a face comensurabile ordinea, unitatea, capacitatea de a organiza, după legi clare, toate aceste lucruri care stimulează şi satisfac din plin simţurile noastre vizuale.

Se nasc atunci senzaţiile diverse, evocatoare a tot ceea ce un om de înaltă cultură a văzut, simţit, iubit, care declanşează, prin mijloace implacabile, aceşti fiori încercaţi deja în drama vieţii: natura, oamenii, lumea.

Arhitectura acţionează asupra standardelor.

Standardele sunt chestiuni de logică, de analiză, de studiu scrupulos. Standardele se stabilesc pe baza unei probleme bine puse. Arhitectura este invenţie plastică, este speculaţia intelectuală, este matematică superioară. Arhitectura este o artă foarte demnă.

Standardul, impus prin legea selecţiei, este o necesitate economică şi socială. Armonia este o stare de concordanţă cu normele universului nostru. Frumuseţea domină; ea este o creaţie pur umană; ea este prisosul necesar numai pentru cei care au un suflet ales.

Arhitectura

II. Iluzia planurilor

Ordonanţa. Axul reprezintă, probabil, prima manifestare omenească; el este modalitatea oricărui act omenesc. Copilul care se împleticeşte ţinde spre un ax, omul care luptă în vijelia vieţii îşi trasează un ax. Axul este un ordonator al arhitecturii. A face ordine înseamnă a începe o ôperà. Arhitectura se stabileşte pe baza axelor. Axele Şcolii de Arte Frumoase sunt calamitatea arhitecturii. Axul este o linie călăuzitoare spre o ţintă. În arhitectură, axului îi trebuie o ţintă. La şcoală s-a uitat acest lucru şi axele se încrucişează, sub formă de stele, toate spre infinit, nedefinit, necunoscut, spre nimic, fără ţintă. Axul Şcolii este o reţetă, un truc.

Ordonanţa reprezintă ierarhia axelor, deci ierarhia scopurilor, clasificarea intenţiilor.

tieci arhitectul stabileşte obiective axelor sale. Aceste obiective sunt zidul (plinul, senzaţie senzorială) sau lumina, spaţiul (senzaţie senzorială).

III. Pură creaţie a spiritului

Obiectele din natură şi operele rezultate din calcul sunt constituite cu claritate; organizarea lor este lipsită de ambiguitate. Tocmâi *pentru că vedem bine*, putem citi, ştii şi resimţi armonia. De reţinut: în opera de artă trebuie *ca lucrurile să fie formulate cu claritate*. 1

Dacă obiectele din natură *trăiesc* şi dacă operele rezultate din calcul *funcţionează* şi oferă de lucru este pentru că o unitate motrice le animă. De reţinut: operei de

artă îi trebuie o unitate motrice.

Dacă obiectele din natură şi operele rezultate din calcul ne fixează atenţia, ne trezesc interesul, aceasta se datorează faptului că au, şi unele şi celelalte, o atitudine fundamentală care le caracterizează. De reţinut: în opera de artă e nevoie de un caracter.

A formula cu claritate, a anima opera cu o unitate, a-i da o: atitudine fundamentală, un caracter, iată o pură creaţie a spiritului.

O admitem pentru pictură şi muzică; dar çoborâm arhitectura la cauzele sale utilitare:

budoare, w.c. -un, radiatoare, beton armat sau bolţi în leagăn sau arce ogivale, etc., etc. Aceasta este construcţie, nu arhitectură. De arhitectură putem vorbi atunci când există o emoţie poetică. Arhitectura este o problemă de plastică. Plastica este ceea ce se vede şi se măsoară cu ochii.

Aproape toate perioadele arhitecturale au fost legate de căutări constructive. Adesea s-a tras concluzia: arhitectura înseamnă construcţie. Se poate ca efortul depus de arhitecţi să fi fost îndreptat îndeosebi asupra problemelor constructive din vremea lor; dar acesta nu este un motiv pentru a produce confuzie. Este sigur că arhitectul trebuie să stăpânească ştiinţa construcţiei sale, cel puţin cu aceeaşi exactitate cu care gânditorul îşi stăpâneşte gramatica. Deoarece construcţia este o ştiinţă mult mai dificilă şi mai complexă decât gramatica, eforturile arhitectului rămân îndelung legate de ea; dar eforturile nu trebuie să se oprească aici.

Planul casei, volumul şi suprafeţele sale au fost determinate, în parte, prin datele utilitare ale problemei şi în parte, prin imaginaţie, creaţia plastică. Încă de la elaborarea planului şi, prin urmare, în tot ceea ce se înalţă în spaţiu, arhitectul a fost plastician; el a disciplinat cerinţele utilitare în virtutea unui scop plastic pe care l-a urmărit; *el a compus*.

A venit însă momentul în care trebuiau gravate *trăsătw de feţei*. El a făcut să joace lumina şi umbra în

sprijinul a ceea ce voia să spună. A intervenit modenatura. Şi modenatura este liberă de orice constrângere; ea este o invenţie totală care redă unei feţe lumina sau o ofileşte. Prin modenatură se recunoaşte plastici anul; inginerul trece neobservat, scuip torul munceşte. Modenatura este piatra de încercare a arhitectului; prin modenatură el este strâns cu uşa: a fi sau a nu fi plastician. Arhitectura este jocul savant, corect şi magnific al volumelor sub lumină; modenatura este, încă odată şi exclusiv, jocul savant, corect şi magnific al volumelor sub lumină. Modenatura renunţă la omul practic, la omul îndrăzneţ, la omul ingenios; ea apelează la plastician.

Considerăm că nu mai e vorba de obiceiuri, nici de tradiţii, nici de procedee constructive, nici de adaptări la necesităţi utilitare. Este vorba de invenţia pură, atât de personală, încât poate fi atribuită unui singur om; Fidias este cel care a creat Parthenonul, pentru că Ictinos şi Callicrates, arhitecţii oficiali ai Parthenonului, au realizat şi alte temple dorice care ne par reci şi destul de indiferente. Pasiunea, generozitatea, nobleţea sufletească sunt tot atâtea virtuţi înscrise în geometriile modenaturii, cantităţi dispuse în raporturi precise. Fidias este acela care a creat Parthenonul, Fidias, marele sculptor.

Nu există nimic echivalent în arhitectura întregii lumi şi a tuturor timpurilor. Este momentul cel mai înalt, când un om, însufleţit de cele mai nobile gânduri, le-a cristalizat într-o plastică a luminii şi umbrei. Modenatura Parthenonului este infailibilă, implacabilă. Rigoarea lui depăşeşte deprinderile şi posibilităţile noastre normale, de oameni. Aici se stabileşte mărturia cea mai pură a fiziologiei senzaţiilor şi a speculaţiei matematice legate de ea; eşti ţintuit prin simţuri; eşti încântat prin spirit; atingi axa armoniei. Nu este deloc vorba despre dogme religioase, despre descriere simbolică, despre figuraţii după natură; sunt numai forme pure în raporturi precise.

De două mii de ani, cei care au văzut Parthenonul au simţit că este un moment decisiv al arhitecturii…

Te afli în faţa unui moment decisiv. În perioada

actdală, în care artele bâjbâie şi în care, de exemplu, pictura, găsind, încetul cu încetul, formulele unei expresii sănătoase, îl răneşte cu atâta violenţă pe! privitor, Parthenonul aduce certitudini: emoţia superioară, de ordin matematic. Arta înseamnă poezie: emoţia simţurilor, bucuria spiritului care măsoară şi apreciază, recunoaşterea unui principiu axial care afectează profunzimile fiinţei noastre. Arta este această pură creaţie a spiritului care ne arată, prin anumite momente culminante, apogeul *creaţiei* pe care omul este capabil să-l atingă. Şi omul încearcă o mare fericire *să se simtă cremei*.

Locuinţe în serie

Primele efecte ale evoluţiei industriale în „construcţie" se manifestă prin această etapă primordială: înlocuirea materialelor naturale cu materiale artificiale, a materialelor eterogene şi nesigure cu materiale artificiale omogene şi încercate prin probe de laborator şi produse cu elemente fixe. Materialul fix trebuie să înlocuiască materialul natural, variabil la infinit.

Să punem problema: *O locuin*ţă un adăpost împotriva căldurii, frigului, ploii, hoţilor, indiscreţilor. Un receptacul de lumină şi soare. Un anumit număr de compartimente pentru gătit, pentru muncă, pentru viaţa personală.

O cameră: o suprafaţă pentru a circula liber, un pat de odihnă pentru a te întinde, un scaun pentru a sta comod şi a lucra, o masă de lucru, dulapuri pentru a aşeza repede fiecare lucru la locul potrivit.

Câte camere: una pentru gătit şi una pentru mâncat. Una pentru lucru, una pentru spălat, una pentru dormit.

Acestea sunt standardele locuinţei. Arhitectură sau revoluţie

Un timp nou nu vine decât atunci când o muncă surdă anterioară l-a pregătit.

Industria şi-a creat uneltele; întreprinderea şi-a modificat obiceiurile; Construcţia şi-a găsit mijloacele;

Arhitectura se găseşte în faţa unui cod modificat.

Construcţia şi-a găsit mijloacele, mijloace care,

numai prin ele însele, constituie o eliberare pe care mileniile anterioare au căutat-o inutil. Totul este posibil prin calcul şi invenţie atunci când dispui de un utilaj suficient de perfect, şi acest utilaj există. Betonul, fierul au transformat total organizările constructive cunoscute până acum, iar exactitatea cu care aceste materiale se adaptează teoriei şi calculului ne oferă, în fiecare zi, rezultate încurajatoare, mai întâi prin reuşită, apoi prin aspectul lor care aminteşte de fenomenele naturale, care regăseşte, în mod constant, experienţele realizate în natură. Dacă ne raportăm la trecut, atunci constatăm că au fost găsite noi formule care nu cer decât să fie exploatate şi care vor aduce, dacă ştim să o rupem cu rutina, o adevărată eliberare de constrângerile îndurate până acum. A avut loc o revoluţie în modurile de a construi.

Arhitectura se găseşte în faţa unui cod modificat. Inovaţiile constructive sunt acelea pe care vechile stiluri, de care suntem obsedaţi, nu mai puteau să le cuprindă; materialele folosite în prezent se sustrag de la aranjările decoratorilor. Există o asemenea noutate în forme, în ritmuri, oferită de procedeele constructive, o asemenea noutate în ordonanţe şi în noile programe industriale, locative sau urbane, încât apar evidente, în sfârşit, înţelegerii noastre legile adevărate, profunde, ale arhitecturii, care sunt stabilite pe baza volumului, a ritmului şi a proporţiei; stilurile nu mai există, stilurile sunt în afara noastră; dacă ele ne mai asaltează încă, o fac precum paraziţii. Dacă ne raportăm la trecut, constatăm că vechea codificare a arhitecturii, supraîncărcată de articole şi reglementări, timp de patruzeci de secole, încetează să ne mai intereseze; ea nu ne mai priveşte; a avut loc revizuirea valorilor; a avut loc revoluţia în conceptul de arhitectură.

Erich Mendelsohn

DINAMICĂ ŞI FUNCŢIUNE

Odată cu recunoaşterea că noţiunile care erau separate până acum de ştiinţă – materie şi energie – sunt numai stări diferite ale aceleiaşi substanţe originare, că în

ordinea lumii nu se întâmplă nimic fără legătură cu cosmosul, fără relaţie cu întregul, inginerul părăseşte teoria mecanică a materiei moarte şi se întoarce în slujba obligatorie a naturii. Din stări iniţiale găseşte raporturi legice. Înfumurarea lui de până acum face loc sentimentului de fericire al creatorului – din inventatorul unilateral, intelectual, devine producătorul intuitiv, multilateral. Maşina, până acum sluga ascultătoare a exploatării neînsufleţite, devine elementul constructiv al unui organism viu. Nu datorăm existenţa ei nici capriciului de donator al unui necunoscut, nici poftei de descoperitor a vreunui geniu în construcţii: că a luat naştere ca o anexă necesară dezvoltării, chiar în momentul în care a impus-o necesitatea. Adevărata ei sarcină constă în a sluji multiplele relaţii reciproce existente între numărul de oameni şi creşterea producţiei, între industrializare şi satisfacerea consumului uman mărit, în a le ordona şi stăpâni consecinţele.

Astfel, ea devine, concomitent, simbol al decăderii exagerate şi element al unei vieţi în curs de ordonare.

De când s-au descoperit forţele sale se pare că noi subjugăm, în aparenţă, natura. În realitate, o servim cu mijloace noi. Ne desprindem, aparent, de legea gravitaţiei.

Am încercat ca în cele trei exemple de maşini – strung, macara cu cleşte, malaxor – să clarific următoarele noţiuni: aceea a formei tehnic organizate, a funcţiei pure a maşinii şi cea a procesului pur de mişcare. Aceste forţe ale maşinilor îşi demonstrează cât se poate de bine efectele în cazul mijloacelor noastre moderne de transport. Căci nu sunt altceva decât sisteme spaţiale care, în urma lucrului mecanic al unei maşini, se deplasează, mai mult sau mai puţin rapid, pe pământ, în aer sau pe apă. Aspectul exterior al unui vas modern urmăreşte, în principiu, legile de mişcare ale animalelor de apă. Fiecare formă caracterizează năzuinţa logică a constructorului de a opune cea mai mică rezistenţă mersului liniilor hidrodinamice. Prora care taie, alunecarea flancurilor şi îngustarea pupei, toate aspecte ale formei exterioare,

exprimă clar, chiar şi în stare de repaus, că acest obiect există numai pentru a fi acţionat mecanic, ca să străbată marea, ca să meargă repede şi numai în sensul de la proră la pupa. Cunoaştem formele analoage ale automobilului, ale aeroplanului, ale proiectilului etc., până la cea mai abstractă formă de mişcare a picăturii în cădere.

Aşadar, dorinţa de a transpune aceste legi de mişcare în arhitectură constituie o nesocotire totală a esenţei arhitecturale.

Prin urmare, când vorbim despre dinamică, niciodată nu poate fi vorba de un proces de mişcare mecanică; pentru că acesta este rezervat în exclusivitate maşinii. De asemenea, mi se pare cel puţin ambiguu sensul de „sentiment vital”, „vitalitate”, „emoţie” atribuit noţiunii de dinamică. Astfel de noţiuni subiective, necontrolabile nu sunt câtuşi de puţin un privilegiu al timpului nostru. Dacă vreţi, sentimentul vital există în orice acţiune productivă, ca imbold şi etalon. Sentiment vital nu înseamnă, în principiu, altceva decât perechile de noţiuni: aptitudine şi personalitate sau geniu şi voinţă.

Dacă vreţi însă să definiţi dinamica drept expresia de mişcare logică a forţelor intrinsece materialelor de construcţie, construcţia, aşadar, drept expresie a necesităţilor reale şi a acestor forţe, atunci rezultă, mi se pare, pentru mişcare – în opoziţie cu maşina – o imagine total univocă şi care se prelungeşte în absolut, respectiv aceeaşi imagine pentru toate epocile de construcţie originale. Astfel privit, principiul de construcţie al templului grec de reazem şi sarcină şi principiul gotic de pilastru şi boltă nu sunt nimic altceva decât mişcarea şi contramişcarea acestor forţe imanente.

De fapt forţa individuală este întotdeauna statică, dar jocul de forţe este întotdeauna dinamic! Bineînţeles că aceste cunoaşteri principale nu pot fi deduse din construcţia obişnuită de case.

Căci dimensiunea lor redusă este independentă de problema constructivă, ele urmează mai lent căile de gândire ale problemelor mari şi ieşite din comun, puţind

interpreta rezultatele lor principiale pentru scopurile lor modeste şi, de cele mai multe ori, doar formal.

Deoarece este vorba despre epoca noastră trebuie să luăm în considerare, în mod special, acele elemente care stau, în prezent, la dispoziţia activităţii noastre, adică necesităţile noastre, materialele noastre de construcţie şi metodele noastre de construcţie.

Erich Mendelsohn
Schiţă pentru Turnul lui Einstein, 1920

Jocul revoluţionar dintre forţele de tracţiune şi compresiune din fier declanşează mişcări mereu uluitoare pentru iniţiaţi şi total de neînţeles pentru profani. Datoria noastră este să găsim expresia arhitecturală pentru aceste forţe de mişcare, să găsim, prin configuraţia arhitecturală, o echilibrare a acestor tensiuni, să stăpânim vitalitatea interioară tumultuoasă a forţelor spre o mişcare propriu-zisă.

Credem că procedăm bine dacă reducem la esenţa sa adevărată un astfel de strigăt de luptă internaţional care, fie că se cheamă funcţie sau dinamică, se schimbă mai repede sau mai încet, după evoluţia epocii. Căci acest strigăt rămâne, de cele mai multe ori, unilateral şi neajutorat în faţa esenţialului. Asemănător cu cele spuse referitor la dinamică, avem şi în interpretarea noţiunii de funcţie mai multe puncte de pornire.

Reducerea tuturor formelor de apariţie la bazele geometrice cele mai simple este prima condiţie în sine a unui început original. Cunoaşterea elementelor este de când lumea premisa creaţiei. Analiza grafică conduce uşor la o înţelegere clară.

Dacă acest procedeu grafic, deci o cunoaştere

bidimensională, va fi însă transpus în spaţiu, fără o relaţie vie cu cea de a treia dimensiune, a adâncimii, care creează din structurile spaţiale elementare ale cubului, sferei şi cilindrului un organism spaţial, atunci ia naştere imediat pericolul unei construcţii intelectuale. Pericolului unui temperament nestăpânit, în cazul dinamicii, îi corespunde aici pericolul la fel de mare al abstracţiunii prea conştiente. Prea multă sau prea puţină vitalitate sunt, amândouă, zone periculoase pentru creaţia vie.

Aici principiul este ridicat la rangul de scop în sine.

Am recunoscut încă de la începutul prelegerii: politica în sine nu înseamnă câtuşi de puţin patria. Economia în sine nu cunoaşte grija pentru bunăstarea poporului. Credinţa în sine nu înseamnă deloc religiozitate adevărată.

Tot aşa, nici forma ca atare nu înseamnă arhitectură. Aceasta este lege pentru orice epocă, nu numai pentru expresionism şi constructivism.

În timp ce activitatea maşinii – prinderea, tragerea, ruperea – reprezintă o funcţie pură ca scop, în timp ce, în construcţii, funcţia reprezintă numai necesitatea matematică, funcţiunea în arhitectură nu poate însemna decât dependenţa spaţială şi formală faţă de premisele scopului, materialului şi ale construcţiei. De aceea mi se pare imposibil să transpun finalitatea funcţională a maşinii în vreun fel asupra spaţiului sau organizarea tehnică asupra organismului arhitecturii. Noi, arhitecţii, trebuie să considerăm din capul locului, la baza planificării noastre, cerinţele materiale şi raporturile constructive, trebuie să le privim, pur şi simplu, ca premise ale organizării globale a unei construcţii. Dar trebuie să ştim că ele sunt numai o componentă a procesului productiv.

În ciuda unor mari dimensiuni şi raportării clare a mijloacelor tehnice, ea, singură, nu creează încă arhitectura.

Aceasta înseamnă să transpui condiţiile tehnice în spaţiu, să le realizezi interdependenţele până la cel mai mic detaliu. Aceasta înseamnă să creezi acea concordanţă

care conferă celor mai bune construcţii ale tuturor timpurilor cele mai uluitoare miracole dimensionale, acea minunată reducere a proceselor intutive la mărimi matematice şi raporturi geometrice. Aşadar, pentru creaţia arhitecturală, sunt necesare două componente.

Prima, aceea a intelectului, a creierului, a maşinii de organizare, unde, în inconştient, se conturează adesea fulgerător, vizionar, posibilităţile de expresie spaţială; cea de a doua, pe baza organizării întreprinse, aceea a impulsului creator, a sângelui, a temperamentului, a simţurilor, a sentimentului organic. Abia unificarea ambelor componente duce la stăpânirea elementelor spaţiale: a masei perceptibile prin simţuri şi a supranaturalului luminii. Abia unirea lor duce la o înălţare sau la o echilibrare a maselor.

De asemenea, noi nu avem dreptul să numim o construcţie ca fiind reacţionară numai pentru că îşi centrează proiecţia raporturilor sale spaţiale, aşadar planul, pe o axă centrală, în timp ce altele se urcă spre înălţimi, cu impetuozitatea unei mişcări clicoidale, unidirecţionale.

Este de la sine înţeles că acest proces complicat, acest complex de elemente presupune relaţii reciproce permanente, controale şi influenţe, pentru ca mijlocul şi expresia să ajungă la o claritate univocă, la acurateţe şi efect de durată.

Dar abia diio. aceste relaţii reciproce între funcţiune şi dinamică, între realitate şi irealitate, conştient şi inconştient, între raţiune şi sentiment, număr şi idee, între mărginit şi infinit rezultă dorinţa vie de creaţie, voluptatea spaţială a arhitecturii.

Astfel iau naştere lucrări care consideră spaţiul ca strict hieratic, suprafaţa individuală ca invulnerabilă, unghiul drept ca unică fericire, sau altele care înviorează dominaţia lor de la sine înţeleasă asupra spaţiului – dominaţia lor spaţială asupra străzii, prin irupţia liberă şi nestânjenită a luminii şi a umbrelor – sau aceea care încearcă să pună în mişcare încăpăţânarea muchiilor şi

cornişelor, prin urcarea şi căderea maselor.

Dacă însă conexiunea strânsă a noţiunilor de funcţie şi dinamică este valabilă pentru casa individuală, aşadar pentru celulă, cu atât mai mult va fi pentru marele sistem de celule al oraşului.

Rareori, cred, s-a manifestat atât de clar ordinea lumii, rareori logosul existenţei s-a deschis mai larg ca în această epocă, de aşa-zis haos. Căci noi suntem scoşi din nepăsâre de evenimente elementare, am avut timp să ne dezbărăm de prejudecăţi şi de cumpătare. Noi ştim, în calitate de creatori, cât de diferit se răsfrâng forţele de mişcare, jocul tensiunilor în detaliu. Cu atât mai mult ne revine sarcina de a opune agitaţiei cumpătarea, exagerării – simplitatea, nesiguranţei – legea clară; din dezagregarea energiei să regăsim elementele energetice, din elemente să formăm un nou întreg. Puneţi mâna, construit! schimbaţi faţa pământului! Dar modelaţi lumea care vă aşteaptă pe voi. Modelaţi cu dinamica sângelui vostru funcţiile realităţii ei, înălţaţi funcţiile ei la o transcendenţă dinamică. Formaţi, din premisele reale, arta, din masă şi lumină spaţiul necuprins. Dar nu uitaţi că o creaţie individuală nu poate fi înţeleasă decât din ansamblul aspectelor vremii. Este la fel de mult legată de relativitatea faptelor salé, precum prezentul şi viitorul de relativitatea istoriei.

C. van Festeren
Theo van Doesburg
G. Rietveld

MANIFESTUL V AL GRUPULUI „DE STIJL”.

I. Lucrând în colectiv, noi am examinat arhitectura ca unitate creată de toate artele, de industrie, de tehnică etc. Şi am descoperit că rezultatul va da un stil nou.

II. Am examinat legile spaţiului şi variaţiile lor infinite (cu alte cuvinte, contrastele spaţiilor, disonanţele spaţiilor, prelungirile spaţiilor etc) … şi am descoperit că toate aceste variaţii ale spaţiului trebuie să guverneze ca o unitate echilibrată.

III. Am examinat legile culorii în spaţiu şi durată şi

am descoperit că raporturile echilibrate ale acestor elemente dau, în sfârşit, o unitate nouă şi pozitivă.

IV. Am examinat raportul între spaţiu şi timp şi am descoperit că apariţia acestor două elemente prin culoare dă o nouă dimensiune.

V. Am examinat raporturile reciproce ale măsurii, ale sugestiei, ale spaţiului, ale timpului şi ale materialelor şi am descoperit metoda definitivă de a le construi ca pe o unitate.

VI. Prin spargerea închiderilor (pereţi etc.), am desfiinţat dualitatea dintre interior şi exterior.

VII. Am dat culorii adevăratul ci loc în arhitectură şi declarăm că pictura, separată de construcţia arhitecturală (adică tabloul), nu are nicio raţiune de a exista.

VIII. Epoca distrugerii este în întregime încheiată. O nouă epocă începe, aceea a construcţiei.

Theo van Doesburg

Cornelis van Festeren

PENTRU O CONSTRUCŢIE COLECTIVĂ

Trebuie să înţelegem că viaţa şi arta nu mai intra în sfere diferite. Din acest motiv „ideea de artă” înţeleasă ca o iluzie separată de viaţa reală trebuie să dispară. Cuvântul „artă” nu ne mai spune nimic acum. În locul lui cerem cu autoritate construirea mediului nostru ambiant în concordanţă cu legi creatoare bazate pe un principiu imuabil. Aceste legi, asemenea celor din economie, matematică, tehnică, îmbunătăţiri funciare etc., conduc la o nouă unitate plastică. Pentru a defini relaţiile stabilite între aceste legi reciproce, este necesară înţelegerea şi stabilirea acestora. Până în momentul de faţă sfera creaţiei umane, cu legile sale constructive, nu a fost nicicând examinată în mod ştiinţific.

Aceste legi nu se pot imagina. Ele există: pot fi observate numai în cursul unei activităţi colective, prin intermediul experimentului.

Punctul de plecare al acestor experimente îl constituie simpla cunoaştere a elementelor, universale primare de expresie, astfel încât se/ implică existenţa unor

mijloace de organizare; a acestora, care aşteaptă să fie descoperite, pentru a crea o nouă armonie. Baza acestei armonii o constituie cunoaşterea noţiunilor de contrast, a complexului de contraste, a diso-l nanţei etc., etc., cunoaştere care face posibilă: vizualizarea a tot ce ne înconjoară. Multitude nea contrastelor creează tensiuni enorme, care-l dau naştere, prin abolire reciprocă, echilibru-l lui şi repausului.

Acest echilibru al tensiunilor formează esenţa noii unităţi constructive. Ceea ce cerenfl noi acum este aplicarea practică sau demonstrarea acestei unităţi constructive.

Secolul nostru este duşmanul oricărei speculaţii subiective în artă, ştiinţă, tehnică etc. Noul spirit ce guvernează viaţa modernă aproape în întregime se opune spontaneităţii biologice (lirismului), se opune ascendentului naturii, „coafării" artistice.

Pentru a construi ceva nou avem nevoie de metodă, adică de un sistem obiectiv. Dacă descoperim aceleaşi caracteristici în lucruri diferite înseamnă că am descoperit o scală-obiectivă. Una din legile fundamentale şi permanente, dezvăluită de către constructorul modern (folosind mijloace specifice, corespunzătoare artei respective), este, de exemplu, relaţia caracteristicilor lucrurilor în sine şi nu relaţiile acestora.

Metoda speculativă, acea boală a copilăriei, a împiedicat dezvoltarea sănătoasă a construcţiei pe baza legilor universale şi obiective. Gustul personal, inclusiv admiraţia în faţa maşinii (mecanismul în artă), nu au nicio importanţă în atingerea acestei unităţi dintre artă şi viaţă. Mecanismul în artă reprezintă o iluzie asemenea oricărei alte iluzii (naturalismul, futurismul, cubismul, purismul etc.), fiind chiar mai gravă decât orice speculaţie metafizică.

Dezvoltarea, pe de altă parte, poate apărea prin folosirea cu preponderenţă a metodelor elementare de construcţie, suprimând orice iluzii metafizice. Poate, în viitor, se va ajunge, în cele din urmă, la exprimarea unei

noi dimensiuni a realităţii tridimensionale.

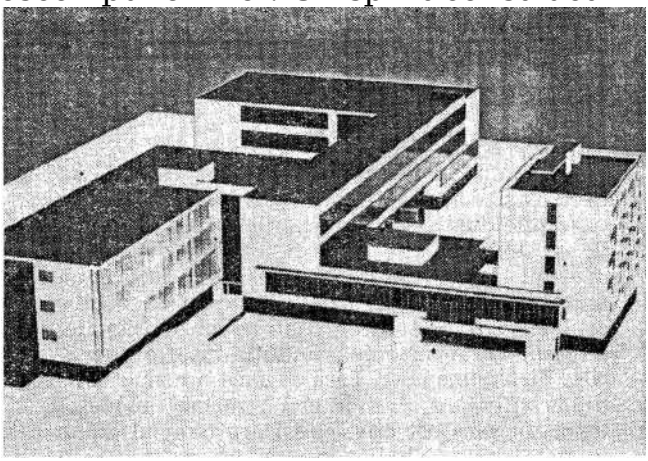
Nici dinamismul, nici statica, nici funcţionalismul, nici arta, nici compoziţia, nici realizarea practică nu vor putea duce la crearea nouă a realităţii pe o bază universală, ci numai penetrarea tuturor elementelor în această nouă realitate. Încă de la crearea mişcării „De Stiji" în Olanda (1916), pictori, arhitecţi, sculptori etc. au reuşit, în decursul activităţii lor practice, să definească şi să aplice legi care au condus la o nouă unitate a vieţii. Numai prin această nouă concepţie, născută din cooperarea reciprocă, vor înceta să mai existe distincţiile prezente dintre „practicienii" din diversele arte.

Walter Gropius

BAUHAUS. IDEE ŞI CONSTITUIRE

Ideea lumii de azi este deja recognoscibilă; neclară şi confuză îi este încă forma. Vechea concepţie dualistă asupra lumii – eul în opoziţie cu universalul – este pe cale de dispariţie, în locul ei se ivesc ideile referitoare la o nouă unitate a lumii, care adăposteşte în ea echilibrul absolut al tuturor contrariilor tensionate. Această recunoaştere a unităţii tuturor lucrurilor şi fenomenelor, care se face din nou simţită, conferă oricărei munci umane modelatoare un sens colectiv, ce îşi are temeiul adânc în noi înşine. Nimic nu mai are existenţă în sine, fiecare imagine devine o întruchipare a unei idei care, izvorâtă din noi, reclamă o formă, fiecare muncă devine o manifestare a fiinţei noastre interioare. Numai o asemenea muncă îşi păstrează semnificaţia spirituală; munca mecanizată este lipsită de viaţă şi constituie o sarcină a maşinii neînsufleţite. Atâta vreme însă cât economia şi maşina sunt un scop în sine, în loc să fie mijloace care să elibereze din ce în ce mai mult forţele spiritului de povara muncii mecanice, individul rămâne lipsit de libertate, iar societatea nu se poate ordona. Soluţia depinde de schimbarea interioară de atitudine a fiecărui individ faţă de munca sa şi nu de ameliorări ale condiţiilor exterioare de viaţă. De aceea, dorinţa de transformare în direcţia noului spirit este de o importanţă decisivă pentru noua activitate constructivă.

Sentimentul faţă de lume al unei epoci se cristalizează în mod limpede în operele sale arhitectonice, întrucât capacităţile ei spirituale şi materiale îşi află aici, concomitent, o expresie vizibilă şi indicii certe ale unităţii sau descompunerii lor. Un spirit constructiv



Walter Gropius
Macheta clădirii Bauhaus-ului, Dessau, 1926

viu, înrădăcinat în întreaga viaţă a unui popor, include toate sectoarele modelării umane, toate „artele” şi tehnicile. Activitatea constructivă de astăzi a decăzut de la nivelul unei atotcuprinzătoare arte a modelării la nivelul unui studiu; în confuzia sa fără margini, ea este o oglindă a vechii lumi descompuse, în care s-a pierdut necesara coeziune a tuturor celor implicaţi într-o operă.

Abia încetul cu încetul se formează noile elemente necesare reconstrucţiei; căci evoluţia formei constructive – legată de o uriaşă cheltuială de mijloace tehnice şi materiale, ca şi de pătrunderea unor noi concepţii în conştiinţa creatorilor, şi aceasta dincolo de îndelungatele etape ale cunoaşterii – succede doar cu încetineală ideii grăbite. Arta de a construi este Legată de posibilitatea ca o multitudine de creatori să lucreze în comun, întrucât, spre deosebire de sculptura izolată sau de componenta unui ansamblu sculptural, operele lor prezintă un caracter orchestral şi sunt, în mai mare măsură decât acestea, o reproducere a spiritului integrator. Îndeletnicirea cu arta

de a construi şi cu numeroasele ei ramuri modelatoare este, aşadar, o problemă vitală a întregului popor şi nu o chestiune de lux. Opinia foarte răspândită, conform căreia arta ar fi un lux, este urmarea nefastă a spiritului din trecut, care izola reprezentările (*Part pour Part*), luându-le astfel viaţa care le integra în ansamblu. Noul spirit constructiv reclamă, din capul locului, noi premise pentru orice muncă modelatoare. Unealta acelui spirit din trecut este „Academia”. Ea a adus despărţirea întregii vieţi artizanale – a industriei şi a meşteşugului – de omul creator de artă, ceea ce a atras după sine deplina singurătate a acestuia. În epocile pline de vigoare, întreaga viaţă artizanală, dătătoare de forme, a poporului a fost, dimpotrivă, inspirată de creatorul de artă, deoarece acesta se situa în mijlocul ei, deoarece dobândise, de jos în sus, în practica meseriei, aceleaşi fundamente ale priceperii şi ştiinţei de natură artizanală, ca oricare alt meseriaş din popor, deoarece nu se cultiva, prin intermediul statului, funesta şi aroganta eroare că a fi artist este o meserie care se poate învăţa. Arta nu se poate învăţa! Că o muncă modelatoare este prestată doar ca dexteritate sau ca o creaţie, aceasta depinde de gradul de înzestrare al personalităţii. Acest lucru nu poate fi nici împărtăşit, nici deprins; în schimb, se pot împărtăşi şi deprinde o iscusinţă manuală şi o cunoaştere temeinică, drept premisă fundamentală pentru orice muncă modelatoare, pentru ceea ce realizează atât un simplu lucrător, cât şi un artist genial.

Pe de altă parte, şi meşteşugul – şi, mai cu seamă, industria – au început să se intereseze de artist. Alături de pretenţiile de până acum, referitoare la perfecţiunea tehnică şi economică, s-a dieşteptat o dorinţă: ca forma exterioară a produselor să fie frumoasă, lucru pe care tehnicianul practicii nu era în stare să-l ofere. Se cumpăra „proiectul artistic”. Dar acest ajutor pe hârtie a rămas un mijloc inutilizabil, întrucât artistul era prea străin de lume, prea puţin instruit tehnic, ca şi artizanal, pentru a armoniza ideile sale despre formă cu procesul practic de

producţie, în vreme ce comerciantul sau tehnicianul nu erau capabili să prevadă că râvnita unitate formală, tehnică şi economică a tuturor produselor, nu se poate atinge decât printr-o colaborare scrupulos pregătită cu artistul, răspunzător de forma obiectului industrial însuşi şi de producerea acestuia.

Întrucât lipsesc forţele artistice instruite cu adevărat, care ar fi în stare să realizeze unitatea ce-i lipseşte corpului economic, rezultă de aici o cerinţă de bază pentru formarea viitoare a tuturor celor înzestraţi în a crea forme: o temeinică muncă practică de meşteşugar în ateliere productive, strâns legată de o învăţătură exactă referitoare la elementele modelării şi la legile lor de compoziţie.

Orice muncă modelatoare vrea să dea formă spaţiului. Dacă este însă necesar ca fiecare parte a lucrării să se afle în relaţie cu o unitate mai mare – şi acesta trebuie să fie ţelul noii voinţe de a construi – atunci mijloacele materiale şi spirituale ale modelării spaţiului trebuie să fie deprinse şi ştiute de toţi cei asociaţi la opera comună. Iar în această privinţă domneşte o mare confuzie de termeni. Ce este spaţiul, cum putem să-l sesizăm şi să-l modelăm?

Elementele primare ale spaţiului sunt numărul şi mişcarea. Doar prin număr omul distinge obiectele, înţelege şi ordonează lumea materială. Abia prin di vizibilitate obiectul se desprinde de materia primordială şi dobândeşte formă proprie. Corpurile nu trăiesc prin ele însele, ci prin ideea lor; singura lor menire este aceea de a o menţine. Forţa pe care o numim mişcare ordonează numerele. Amândouă, atât numărul, cât şi mişcarea, sunt o reprezentare a creierului nostru finit, incapabil să perceapă noţiunea de infinit. Ce e drept, în virtutea apartenenţei noastre la univers, avem sentimentul spaţiului infinit, dar nu suntem în măsură să modelăm spaţiul decât cu mijloace finite.

Percepem spaţiul cu întregul nostru eu indivizibil, cu sufletul, cu intelectul şi cu trupul în acelaşi timp, aşadar, îl modelăm cu toate organele corpului nostru.

Prin intuiţia sa, prin forţa metafizică pe care o absoarbe din univers, omul imaginează spaţiul imaterial al aparenţei şi al introspecţiei, al viziunilor şi al ideilor; el simte coerenţa mijloacelor sale de percepţie, formele, culorile, tonalităţile şi obiectivează prin ele legi, măsuri şi numere. Dar acest spaţiu imaginat constrânge la o împlinire în lumea materială; prin lucrarea spiritului şi a mâinii, materia este biruită.

Creierul îşi reprezintă spaţiul matematic în virtutea raţiunii, prin calcul şi măsurători. Pe baza legilor matematicii, ale opticii şi ale astronomiei, el creează, prin intermediul desenului, un mijloc de reprezentare abstractă şi concretă a spaţiului material ce urmează a fi construit.

Mâna percepe spaţiul material palpabil al realităţii, cel care se află în afara noastră; ea îl construieşte în realitate conform legilor materiale şi mecanice, măsurând şi cântărind substanţa materială ce îl determină, rezistenţa, precum şi însuşirile mecanice şi constructive ale acesteia. Ea stăpâneşte spaţiul prin iscusinţa meşteşugului, cu ajutorul uneltei şi al maşinii.

Procesul creator al unei reprezentări spaţiale şi cel al unei modelări a spaţiului sunt însă întotdeauna concomitente; numai dezvoltarea fiecărui organ al individului pentru simţ, cunoaştere şi pricepere prezintă largi disponibilităţi de schimbare şi diferenţe de tempo. Numai acela la care ştiinţa şi priceperea se supun tuturor legilor naturale ale staticii, mecanicii, opticii. şi acusticii şi care, prin stăpânirea tuturor acestora, află mijlocul sigur ele a întrupa şi die a însufleţi id-eea pe care o poartă în sine este în măsură să perceapă agitatul spaţiu artistic însufleţit. În spaţiul artistic toate legile lumii materiale, spirituale şi sufleteşti îşi află o soluţie concomitentă.

Aceste premise spirituale determină amploarea şi profunzimea suprastructurii pentru o educaţie cuprinzătoare a celor ce desfăşoară o activitate modelatoare. Prin „Staatliches Bauhaus” de la Weimar s-a făcut, pentru prima oară pe scară largă, încercarea de a pune cu fermitate în practică aceste premise.

Gândul ce domină *Bauhaus* este, aşadar, o idee a noii unităţi, reunirea numeroaselor „arte”, „direcţii” şi manifestări într-un tot indivizibil, ancorat în omul însuşi şi dobândind sens şi semnificaţie abia prin viaţa trăită.

Ceea ce realizează un om depinde de echilibrul corect al acţiunii tuturor organelor creatoare. Nu este suficient ca unul sau altul dintre acestea să fie exersat, ci toate la un loc au nevoie, în acelaşi timp, de o formaţie temeinică. De aici rezultă tipul şi conţinutul învăţăturii promovate de *Bauhaus*. Ea cuprinde domeniile meşteşugăreşti şi ştiinţifice ale creaţiei artistice.

Cursul preliminar

Cei ce solicită o instruire la *Bauhaus* sunt selecţionaţi pe baza propriilor lucrări depuse, conform aptitudinilor lor artizanale şi formative probabile. Selecţia făcută de meşteri este subiectivă şi, în consecinţă, supusă erorilor, deoarece nu există niciun sistem antropometric care să decidă în perspectivă asupr-a capacităţii şi posibilităţii de evoluţie a individului, transformabil pe tot parcursul vieţii. Decizia de selecţie este însă reclamată chiar şi numai de limitele de spaţiu şi de mijloacele de lucru.

Solicitanţii selecţionaţi parcurg mai întâi o etapă de instruire preliminară[5], cu o durată de o jumătate de an, care cuprinde, încă de la început, întreaga întindere a viitorului învăţământ de bază. În mod inseparabil, în paralel şi în corelaţie, sunt dezvoltate munca artizanală şi studiul formei, în scopul de a elibera în cel ce se instruieşte forţele creatoare, de a-l face să înţeleagă natura materială şi să cunoască legile fundamentale ale modelării plastice. Orice atitudine înrobitoare faţă de vreo mişcare stilistică este în mod conştient evitată. Domeniul de lucru al cursului preliminar se limitează la observaţie şi la reprezentare, în intenţia cunoaşterii identităţii ideale dintre formă şi conţinut. Sarcina necesară, înainte de

5 Cursul preliminar s-a dezvoltat din lecțiile pe care Johannes Itten le preda încă din 1918 la Viena și pe care le-a dezvoltat ulterior la Staatliches Bauhaus. Aici ele au constituit premisa pentru lucrările în ateliere (n.a.).

toate, este aceea de a descătuşa individualitatea, de a o elibera de convenţia moartă, în favoarea trăirii şi a experienţelor personale, care o fac să fie conştientă de limitele pe care natura le-a aşezat în faţa puterii ei creatoare. De aceea, pentru cursul preliminar nu este încă esenţială o muncă în colectiv. Alături de observarea obiectivă este cultivată şi cea subiectivă, cercetarea legităţii abstracte în aceeaşi măsură cu interpretarea obiectualului. Pedagogia însăşi poate avea aici efecte stimulatoare în cel mai înalt grad.

Înainte de toate, trebuie dobândite o cunoaştere şi o apreciere exactă a mijloacelor individuale de exprimare. Posibilităţile creatoare ale unor individualităţi diferite sunt limitate diferit. Uneia îi corespunde, ca mijloc primar de exprimare, ritmul, alteia clarobscurul, unei a treia, culoarea, unei a patra materia, unei a cincea tonalitatea, unei a şasea proporţia, unei a şaptea spaţiul material sau abstract, unei a opta relaţiile dintre acestea, sau relaţiile acestora cu un al treilea sau al patrulea.

Toate lucrările din cadrul cursului preliminar iau naştere sub înrâurire pedagogică. Ele posedă o calitate artistică cel mult în măsura în care fiecare manifestare iniţială şi sistematic dezvoltată a unei individualităţi reprezintă o bază pentru acel efort creator specific, pe care îl numim artă.

Conform experienţei cu primele promoţii, desfăşurarea practică a cursului preliminar are loc după următorul plan de lucru:

Muncă meşteşugărească productivă în atelierul de instruire preliminară. Prin rotaţie, în fiecare atelier, sub îndrumarea tehnică a	Studiul materialelor, lucrări libere de modelaj	Elemente de teoria formei şi a culorilor

respectivului şef de atelier.			
Desen după natură	Matematică Fizică Mecanică	Desen tehnic Şi construcţie	Teoria sintetică a spaţiului
Teoria armonizării			

De calitatea rezultatelor din jumătatea de an afectată cursului preliminar şi de aptitudinea personală depinde admiterea ucenicilor într-un atelier – după libera lor alegere – şi, astfel, la instruirea în meserie şi în studiul formei.

Instruirea în meserie şi în studiul formei

Cea mai bună instruire este libera instruire prin meşteri, aşa cum se desfăşura ea în veacurile trecute, când nu se cunoştea nicio formă instituţionalizată de educaţie pentru arte şi meserii. Vechii maeştri stăpâneau în aceeaşi măsură iscusinţa artizanală şi priceperea de a da forme. Epoca noastră nu mai cunoaşte însă

— După fatala separare a celor înzestraţi pentru o activitate modelatoare de viaţa de creaţie artizanală – asemenea creatori, maeştri ai practicii; de aceea, o instruire liberă prin meşteri este astăzi irealizabilă. Ne rămâne doar calea sintezei, adică a influenţei exercitate simultan asupra ucenicului din două direcţii: cea artizanală, prin maiştri de primă mână, şi cea formativă, prin personalităţi artistice. Aşadar, instruită din ambele direcţii, generaţia viitoare a celor înzestraţi pentru o activitate modelatoare poate să producă în cadrul ei o nouă unitate a creaţiei şi să devină, treptat, matură pentru un nou lucru în comun, indispensabil pentru viaţa industrială a poporului. De aceea, *Bauhaus* a stabilit următorul principiu: „Fiecare ucenic şi calfă se pregăteşte

concomitent cu doi meşteri, un maistru în domeniul meşteşugului şi un maestru pentru studiul formei. Amândoi se află în strânsă legătură în procesul de instruire”.

Instruirea în meserie şi studiul formei constituie baza: niciun ucenic şi nicio calfă nu pot fi scutiţi de vreunul din aceste stagii”.

Instruirea în meserie reprezintă premisa cea mai importantă pentru munca în colectiv la o construcţie. Ea combate în mod conştient diletantismul ultimelor generaţii în domeniul artelor decorative; de aceea, fiecare ucenic este obligat, în temeiul unui certificat de ucenicie eliberat de camera de industrie, să parcurgă ciclul de instruire în perioada prevăzută legal. Instruirea în meserie slujeşte exclusiv formării mâinii şi iscusinţei tehnice; ea este un mijloc, nu un scop în sine. Ţelul ei este multilateralitatea formaţiei, nu excentricitatea meşteşugărească.

Bauhaus aprobă maşina ca mijlocul cel mai modern al modelării şi caută concilierea cu ea. Ar fi însă lipsit de sens a-l trimite în industrie, nepregătit din punct de vedere meşteşugăresc, pe ucenicul înzestrat pentru o activitate modelatoare, în scopul de a reinstaura pe această cale relaţia, care s-a pierdut, cu lumea industrială; în condiţiile spiritului de lucru material şi unilateral al fabricii de astăzi, el s-ar sufoca. Dimpotrivă, munca de artizan corespunde, prin sfera ei, atitudinii sale spirituale, fiind pentru el, în consecinţă, mijlocul optim în vederea unei formaţii artizanale. Căci această muncă înmănunchează întregul proces de lucru, în contrast cu munca de fabrică, a cărei deosebire esenţială faţă de munca manuală nu trebuie căutată în continua perfecţionare tehnică a maşinii faţă de unealta rudimentară, ci în diviziunea muncii din procesul industrial de producţie faţă de unitatea muncii artizanale. Pentru dezvoltarea economiei, însă, diviziunea muncii poate fi respinsă tot atât de puţin ca şi maşina. Dacă, odată cu răspândirea amândurora, s-a pierdut unitatea muncii de masă, germenele răului este de căutat numai în greşita stare de spirit a epocii, orientată excesiv

spre material, în raportul deficitar dintre particular şi întreg, şi nu în maşina ca atare şi în diviziunea muncii decurgând în mod obiectiv din aceasta.

Instruire-a în meserie în *Bauhaus* trebuie să-l pregătească pe ucenic pentru munca normată. Pornind de la cea mai simplă unealtă şi cel mai simplu proces de lucru, el dobândeşte treptat pricepere şi înţelegere pentru procesele tehnice mai complicate şi pentru folosirea maşinii, fără însă să fie necesar ca el să piardă legătura cu ansamblul procesului modelator, precum muncitorul din fabrică, ce înv-aţă să cunoască şi să stăpânească numai operaţia parţială. De aceea, se caută în mod conştient contactul dintre atelierele *Bauhaus* şi întreprinderile industriale existente, pentru a obţine roade din ambele părţi. Ucenicul şi viitoarea calfă învaţă, în contact cu aceste întreprinderi, să integreze în munca lor, în afară de plusul de cunoştinţe tehnice, şi imperativele dure şi de neevitat ale economiei – de a exploata timpul şi mijloacele. În aceeaşi măsură, înfumurarea academică de odinioară dispare, iar veneraţia faţă de rigoarea realităţii devine o punte între lucrători, în cadrul operei comune.

Educarea spiritului merge mână în mână cu instruirea meşteşugărească. În cadrul studiului formei ucenicului i se transmit, în loc de concepţii arbitrare şi individuale despre formă, ca în academii, fundamentele obiective ale elementelor formale şi de culoare şi cele ale legilor cărora acestea li se supun. El obţine aici instrumentarul spiritual pentru a da înfăţişare propriilor sale concepţii despre formă. Căci prin această instruire trebuie deschis drumul şi creată o bază obiectivă puterii creatoare a individului, un drum şi o bază pe care pot acţiona laolaltă toate individualităţile, fiecare din ele în mod autonom. Lucrul mai multor persoane, în colaborare, la o construcţie devine posibil abia atunci când fiecare este capabil, printr-o instruire adecvată, să perceapă conceptul spaţial al întregului şi să integreze în mod armonios partea sa din lucrare – chiar dacă atât de limitată, însă autonomă – în ansamblu. Studiul formei rămâne în relaţie constantă

cu munca artizanală, munca de redactare a proiectelor pierzându-şi astfel academicul ei scop în sine şi dobândind o nouă semnificaţie, ca mijloc auxiliar complementar. Pentru a vorbi o limbă, trebuie să-i cunoaştem cuvintele şi gramatica, abia după aceea putem să facem altora inteligibilă ideea noastră de moment. Cel care configurează şi construieşte trebuie să înveţe un limbaj particular al formelor, pentru a face ca reprezentările sale să devină vizibile. Mijloacele acestui limbaj sunt elementele formelor şi ale culorilor şi legile lor de compoziţie. Raţiunea trebuie să le cunoască şi să dirijeze mâna care construieşte, pentru ca o idee creatoare să devină, înainte de toate, semnificantă. Muzicianul care vrea să confere obiectivitate auditivă unei idei muzicale a auzului său interior are nevoie, pentru a o prezenta, în afară de instrument, de cunoaşterea aşa-numitului contrapunct, de teoria cu privire la legile de compoziţie ale tonalităţilor, o teorie flexibilă, este adevărat, însă supraindividuală. Fără stăpânirea acesteia, ideea rămâne afundată în haos. Căci libertatea creaţiei nu se întemeiază pe nemărginirea mijloacelor de expresie şi de modelare, ci pe libera mişcare în cadrul strictei lor limitări legice. Ceea ce pentru muzician cunoaşterea teoriei este încă şi astăzi o premisă de la sine înţeleasă a creaţiei sale, cel ce prestează o muncă modelatoare trebuie abia să o regăsească; în epocile pline de vigoare acest lucru exista, însă s-a pierdut. Academia, a cărei sarcină ar fi fost aceea de a-l cultiva şi de a-l dezvolta, a refuzat să o facă, întrucât a pierdut legătura cu realitatea. Teoria nu este o reţetă pentru opera artistică, ci cel mai de seamă mijloc obiectiv pentru o muncă modelatoare colectivă, ea pregăteşte baza comună pe care o mulţime de individualităţi pot să creeze împreună o unitate superioară a operei; teoria nu este opera câtorva, ci opera unor generaţii.

Bauhaus acţionează conştient spre a ajuta să se pregătească o nouă ordonare a mijloacelor de expresie şi de modelare, fără de care principalul scop al muncii sale ar fi de neatins. Căci munca realizată de mai mulţi, în

colaborare, nu poate fi obţinută numai prin priceperea şi prin înzestrarea câtorva personalităţi. Unitatea unei lucrări, obţinută prin faptul că proiectul unuia singur este executat de mai multe ajutoare, nu poate fi decât una superficială. Dimpotrivă, munca fiecăruia la o lucrare comună trebuie să rămână propria sa realizare autonomă, iar unitatea întregii lucrări poate fi obţinută numai prin revenirea obiectivă a temei formale, prin repetarea unităţii fundamentale şi a proporţiilor în toate părţile ei componente. Aşadar, fiecare din cei ce ajută la lucrare trebuie să înţeleagă sensul şi geneza temei contrapunctice.

Formele şi culorile îşi dobândesc semnificaţia în operă abia prin raportare la fiinţa noastră umană interioară; ele sunt, luate separat sau în relaţiile dintre ele, mijloace de expresie pentru diferite emoţii şi stimuli, deci nu au o existenţă în sine. Roşul, de exemplu, dă frâu liber, în interiorul nostru, altor sentimente decât albastrul sau galbenul, formele rotunde ni se adresează altfel decât cele ascuţite sau cele colţuroase. Aceste elemente de bază sunt sunetele din care se structurează gramatica modelării, cu regulile ritmului, ale proporţiei, ale clarobscurului, ale echilibrului, ale raportului plin-gol în spaţiu. Sunetele şi gramatica pot fi învăţate, dar ceea ce este cel mai important, viaţa organică a operei create, îşi trage originea din puterea creatoare primordială a individului, care îşi procură mijloacele compoziţiei după o lege internă proprie.

Exerciţiile practice din cadrul studiului formei se întemeiază, de asemenea, pe observaţie, deci pe un studiu temeinic, de re-producere a naturii, precum şi pe orientarea muncii productive spre unele încercări de compoziţie proprii. Natura acestor două activităţi este, în esenţa ei, fundamental deosebită. Academia a estompat graniţele dintre cele două domenii şi a făcut greşeala fatală de a identifica conceptul de natură cu conceptul de artă; acestea sunt însă, prin originea lor, contrarii. Artificialul vrea să învingă naturalul, pentru a dizolva contradicţia într-o nouă unitate; acest proces se desfăşoară în lupta spiritului cu lumea materială. Spiritul îşi creează o

nouă vitalitate, cu totul alta decât aceea a naturii.

Printre exerciţiile practice din cadrul studiului formei se numără şi mijloacele reprezentării. Fiecare intuiţie a spaţiului este reprezentabilă concret cu ajutorul desenului sau al machetei. Este necesară o cunoaştere exactă a teoriei proiecţiilor şi a teoriei construcţiilor, atât pentru spaţiul material, cât şi pentru cel abstract, pentru a fixa în desen, în mod clar, o imagine spaţială, conform proporţiilor ei. Iniţierea în desenul tehnic evită în mod conştient vechea reprezentare academică a imaginii cu ajutorul perspectivei punctului de fugă. Alături de desenul geometric, la *Bauhaits* s-a dezvoltat o nouă reprezentare spaţială, care reuneşte în unul şi acelaşi desen efectul imagistic al unui spaţiu şi desenul geometric la scară, evitând, aşadar, dezavantajul efectului imaterial al desenului geometric, fără a ştirbi avantajul comensurabilităţii directe a dimensiunilor.

Fiecare din aceste laturi ale studiului formei rămâne în strânsă relaţie cu munca artizanală practică, aceasta ferind-o de academism.

Instruirea practică în construcţii

Abia calfa rutinată a devenit, prin instruirea meşteşugărească şi studiul formei, matură ca spirit şi îndemânare pentru a colabora la construcţie. Ea pune în aplicare premisele unui nou spirit constructiv.

Cel mai important şi cel din urmă domeniu al instruirii în *Bauhaus* îl constituie instruirea practică în construcţii, având drept ţel munca la şi în vederea construcţiei, pe şantierul experimental şi pe şantierul propriu-zis. Pe şantierul experimental sunt admise numai calfele cele mai înzestrate – nu şi ucenicii – calificate să probeze şi să dezvolte, din propria capacitate creatoare, probleme tehnice şi formale. Ele au acces la atelierul de proiectare anexat şantierului experimental, ca şi la toate atelierele din *Bauhaus*, pentru a-şi putea însuşi şi alte meserii. Ele sunt atrase, în funcţie de comenzile existente, să colaboreze în planul formei şi al tehnicii la teme de construcţie practice (şantier), pentru a învăţa să cunoască,

în practică, cooperarea tuturor meşteşugarilor la construcţie şi, în acelaşi timp, pentru a găsi posibilitatea economică de a-şi asigura întreţinerea.

— Atâta vreme cât *Bauhaus* nu organizează cursuri proprii de completare a cunoştinţelor teoretice în domeniul ştiinţelor tehnico-inginereşti (studiul construcţiilor în oţel şi beton, statică, mecanică, fizică, tehnică industrială, încălzire, instalaţii, chimie industrială), este de dorit ca cei înzestraţi pentru arhitectură, după o consultare cu meşterii lor, să-şi completeze, pentru o anumită perioadă, cunoştinţele la facultăţi tehnice sau şcoli de construcţii.

În principiu, calfele deja pregătite trebuie să lucreze şi în ateliere meşteşugăreşti şi industriale din afară (lucrul la maşină), în scopul dobândirii unei formaţii cuprinzătoare şi al unei stimulări reciproce.

Cea mai importantă condiţie pentru colaborarea fructuoasă la execuţie este înţelegerea limpede a esenţei noii idei arhitecturale. Arta de a construi s-a cufundat, la ultimele generaţii, într-o concepţie superficial-sentimentală, estetico-decorativă, care socotea drept ţel al ei utilizarea formalistă de motive, ornamente şi profile ce acopereau structura clădirii. În loc să fie un organism viu, clădirea a devenit un purtător al formelor superficiale de împodobire, lipsite de viaţă. Legătura naturală cu tehnica, aflată în progres, a noilor materiale şi construcţii s-a pierdut, în mod firesc, în contextul acestei decăderi; arhitectul a rămas prizonierul estetismului academic, a ostenit şi s-a lăsat subjugat de convenţii, iar modelarea oraşelor i-a scăpat din mână. Respingem acest mod de a construi. Vrem să creăm trupul organic, clar, al construcţiei, gol şi iradiind din propria legitate, fără minciuni şi dulcegării, care să afirme lumea noastră, a maşinilor, a cablurilor şi a vehiculelor rapide, care să-şi desluşească funcţional sensul şi scopul din el însuşi prin tensiunea maselor construite şi care să respingă tot ceea ce este de prisos şi maschează forma absolută a construcţiei. Odată cu rezistenţa şi densitatea sporită a noilor materiale de construcţie (metal, beton şi sticlă) şi cu

plusul de îndrăzneală al noilor construcţii suspendate se transformă simţul masei, care determina, în mod hotărâtor, vechea formă de construcţie. Începe să se dezvolte o nouă statică a orizontalelor, care urmăreşte, în compensaţie, să anuleze masivitatea construcţiei, imaginea ei în oglindă faţă de o axă mediană dispare, ca o consecinţă logică a noii teorii a echilibrului, care transformă egalitatea amorţită a părţilor ce-şi corespund reciproc într-o balanţă asimetrică, dar ritmică. Noul spirit constructiv înseamnă: biruirea inerţiei, echilibrarea contrariilor.

Întrucât acţiunea de a construi este o muncă de colectiv, reuşita sa nu depinde de interesul particular, ci ele interesul colectivităţii. Construcţia pură, eliberată de scop, se naşte numai din voinţa unui popor întreg. Această voinţă de a construi nu este vie astăzi. Dar chiar şi construcţia de locuinţe, în ciuda lipsei de locuinţe din vremea noastră, s-a împotmolit în probleme de economie şi de construcţii provizorii. Problema construcţiei ca atare nu a fost nicăieri temeinic cultivată în amploarea ei. De aceea, *Bauhaus* a luat asupra sa sarcina de a crea o centrală experimentală, care urmăreşte să adune în mod unitar, în contact cu munca tehnicianului, a omului de afaceri şi a artistului, toate realizările economiei, ale tehnicii şi ale formei pentru construcţia de locuinţe. Scopul acestei munci rezidă în împlinirea dezideratului unei cât mai mari tipizări şi variabilităţi a locuinţelor. Rezolvarea acestei importante probleme trebuie căutată în tipizarea elementelor componente şi în montarea acestora în diferite structuri de locuinţe; aşadar, pe baza noilor premise tehnice şi spaţiale, trebuie alcătuit un set de elemente, precum o cutie de cuburi de joc de mari dimensiuni, cu ajutorul cărora se pot monta, în funcţie de numărul şi de necesităţile locuitorilor, diferite maşini de locuit.

Această sarcină se înscrie pe drumul evoluţiei artistice şi tehnice a epocii. Aşa cum forma unui obiect, pe care industria vrea să-l multiplice, rezultă din nenumărate încercări, în cadrul unor lucrări preliminare sistematice

— La care trebuie să participe, în egală măsură, omul

de afaceri, tehnicianul şi artistul

— Înainte de a i se găsi tipul formal, norma, tot aşa cuprinzătoarea sarcină a producţiei industrializate a unor elemente de construcţie tipice poate fi dusă la bun sfârşit numai prin reunirea generoasă a lumii industriale, economice şi artistice. În aceasta ar rezida adevărata prevedere şi economie, nu în crearea de „modalităţi de construcţie neautentice”.

Bauhaus a iniţiat, odată cu constituirea unei locuinţe experimentale (expoziţia din 1923), o colaborare cu industria, pentru a proba şi rezolva treptat, în sensul celor explicate mai sus, noi probleme ale locuinţelor şi noi posibilităţi tehnice.

Condiţionarea acestor clădiri, ca elemente de industrie şi de economie, de exactitatea lor şi de utilizarea strictă a spaţiului şi a materialului va determina, în cele din urmă, şi aspectul celei mai mari unităţi constructive – oraşul. Fiecare constructor trebuie să-i înţeleagă sensul, pentru a colabora la devenirea sa, şi trebuie să cunoască factorii determinant pentru înfăţişarea sa: simplitate în pluralitate, limitarea formelor tipice, ordonarea şi repetarea lor, structurarea tuturor unităţilor constructive după funcţiunile corpurilor de clădiri, ale străzilor şi ale mijloacelor de transport.

Tratarea acestor probleme încheie instruirea practică în construcţii. Cel care îi asimilează conţinutul, dobândind, în acelaşi timp, şi desăvârşirea tehnică, poate să obţină titlul de meşter.

Ludwig Mies van der Rohe

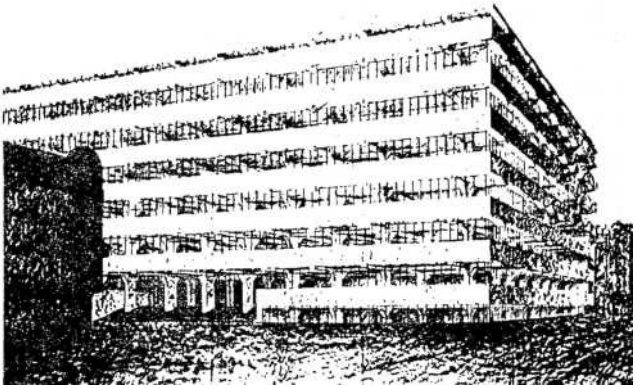
TEZE DE LUCRU

orice speculaţie estetică, Respingem orice doctrină şi orice formalism.

Arhitectura este voinţa timpului cuprinsă în spaţiu.

Vie. Schimbătoare. Nouă.

Nu ziua de ieri, nici cea de mâine, ci doar ziua ele azi se poate modela.



Ludwig Mies van der Rohe

Proiect pentru o clădire de birouri cu structura de beton armat. 1922

Doar acest mod de a construi creează forma. Creează forma pornind de la esenţa comen zi-i, cu mijloacele timpului nostru.

Aceasta este munca noastră!

Clădire pentru birouri

Clădirea pentru birouri este o casă a muncii, a organizării, a clarităţii, a economiei.

Spaţii de lucru mari şi luminoase, cu perspectivă largă, necompartimentate, doar structurate conform organismului întreprinderii. Efect maxim cu strictă economie de mijloace.

Materialele sunt beton, oţel, sticlă.

Construcţiile din beton armat sunt, prin esenţa lor, construcţii tip schelet. Nici produse din aluat, nici turnuri blindate. La structură portantă cu ferme – perete neportant. Deci construcţii tip înveli ş-schelet.

Moisei J. Ginsburg

STILUL ŞI EPOCA

Stilul. Elementele stilului arhitectural

Formele materiale care satisfac sarcina spaţială prioritară a arhitectului nu sunt întru totul libere în combinaţiile lor. Arhitectul trebuie să cunoască legile staticii şi ale mecanicii pentru a-şi atinge scopul în mod experimental, intuitiv sau propriu-zis ştiinţific. E vorba de acea capacitate fundamentală de intuiţie constructivă pe

care trebuie s-o aibă în mod obligatoriu şi care determină o anumită metodă a muncii sale. Soluţionarea problemei spaţiale implică inevitabil şi această metodă precisă de organizare care constă în a o rezolva cu cel mai mic consum de energie.

Prin urmare, ceea ce-l deosebeşte, în esenţă/ pe arhitect de sculptor nu e numai *organizai rea spaţiului*, *ci şi realizarea ambianţei car à îl delimitează*. De aici decurge metoda fundai mentală de organizare a arhitectului, pentru care lumea formei nu înseamnă o serie de posibilităţi infinite şi nelimitate, ci doar o abili mânuire a ceea ce se doreşte şi a ceea ce posibil de realizat şi este foarte firesc ca acest posibil să greveze, în definitiv, asupra elaborării caracterului însuşi al dorinţelor. În virtutea acestui fapt, arhitectul nu construieşti nimic, nici măcar „castele în aer”, care să nu fie cuprins în termenii metodei de organizare; chiar şi o fantezie arhitecturală, care pare neîncorsetată de calcule constructive, satisfaci legile staticii şi ale mecanicii, ceea ce demoni strează că aceasta este calea absolut fundal mentală, într-adevăr esenţială, pentru înţelelgerea arhitecturii. Este deci de înţeles gama limitată de forme a arhitecturii, în raport cu pictura, şi acel punct de vedere fundamental în înţelegerea formelor arhitecturale, ca funcţii de portant şi purtat, de sprijin şi rezemat, ele tensiune şi echilibru, de forme care se dezvoltă orizontal şi vertical şi de toate celelalte, întrucât sunt generate de aceste condiţii fundamentale. *Această metodă de organizare condiţionează chiar şi particularităţile ritmice care caracterizează arhitectura*. În sfârşit, aceasta *condiţionează*, într-o măsură însemnată, *caracterul oricărui fragment formal*, întotdeauna *diferit de elementele sculpturii* să *picturii*.

În acest fel, stilul arhitectural se particularizează într-o serie de probleme; cea *spaţială* şi cea *volumetrică*, care reprezintă soluţia „din afară” şi „dinăuntru” a aceleiaşi probleme, materializată în *elemente formale* care, organizate după sugestii compoziţionale determinate, generează *problema dinamică a ritmului*.

Premisele noului stil

Un stil nou nu apare dintr-odată. El ia naştere în domenii diferite ale vieţii umane, adesea cu totul independente unul de altul. Vechiul se transformă treptat; se întâmplă adesea să remarci coexistenţa unui element al lumii vechi, care se mai păstrează încă datorită soliditǎţii tradiţiilor care supravieţuiesc ideilor carele-au generat, cu un element al lumii noi, cutezător, care ne frapează prin prospeţimea lui impetuoasă, prin deplina lui autonomie şi apariţie neaşteptată. Cu toate acestea, noul element, în virtutea propriei vitalităţi şi a unei norme pur organice, trage după sine, treptat, o cantitate tot mai mare de condiţionări ale lumii vechi, până ce nimic nu se mai opune formei sale. Noul stil devine realitate, iar cei care nu vor să-l recunoască sunt sortiţi unei izolări complete şi triste; nicio prerogativă a culturii trecute nu are forţa să schimbe situaţia; lumea, în raţionalitatea sa îndrăzneaţă, se recunoaşte numai pe sine însăşi. Prin aceasta se explică

Fraţii Vesnin

Proiect pentru sediul ziarului „Leningradskaia

Pravda" de la Moscova, 1924

forţa sa creatoare, triumful cuceririi sale progresive.

Dacă ne îndreptăm acum spre lumea contemporană, nu putem să nu acordăm atenţie acelui nou factor social care, treptat, se afirmă în viaţă şi care, fără îndoială, va avea acel rol de forţă activă care a apărut totdeauna în istorie în situaţii analoage. Nu întâmplător problema locuinţei muncitoreşti a devenit proprie arhitecturii contemporane, nu numai la noi, în Rusja, ci şi în întreaga Europă. Prezenţa unui nou beneficiar social al artei este evident. El atrage asupra, să atenţia crescândă aarhitecţilor şi solicită, pe rând, noi probleme arhitecturale care cer un nou punct de vedere compoziţional. Trebuie cercetate cu atenţie caracterele particulare ale nevoilor noului mediu înconjurător, înzestrate cu cel mai mare potenţial creator şi care, în virtutea legii relevate de noi, vor trebui să se difuzeze larg în toate manifestările activităţii creatoare, chiar şi acolo unde această legătură organică cu mediul ambiant nu va apărea atât de evidentă.

Într-adevăr, fabrica modernă concentrează potenţial în ea toate acele caracteristici tipice, chiar în sens artistic, al noului mod de viaţă. Aici găsim ceea ce este în măsură să constituie impulsul creator necesar, imaginea lumii contemporane, mai clară şi mai diversificată decât în trecut, profile infinite de muşchi, braţe şi picioare în plină activitate, zgomotul asurzitor al monştrilor-maşini, goana ritmică a scripeţilor, imagine care, prin mişcarea sa, uneşte toate lucrurile, razele de lumină care pătrund prin acoperişul uşor de sticlă şi fier şi creaţia colectivă a valorilor care se nasc din acest creuzet creator. Există vreun tablou care să reflecte mai clar modul de viaţă eficient al lumii contemporane?

Şi, dacă vrem să surprindem ceea ce imprimă intensitate şi evidenţă acestei panorame, este uşor să înţelegem că este vorba, în primul rând, şi mai mult decât orice, de *maşină*. Înlăturaţi maşina dintr-o fabrică modernă şi veţi vedea dispărând imediat ritmul, organizarea şi întregul patos al muncii. Maşina însăşi este ocupantul

esenţial şi patronul fabricii moderne, care, depăşind deja propriile limite şi cuprinzând treptat toate ungherele modului nostru de viaţă, schimbându-ne psihologia şi sensul nostru estetic, reprezintă factorul cel mai important care influenţează în mod substanţial concepţia noastră formală.

Maşina a generat fabrica însăşi, care o conţine – ca şi operele inginereşti care rezultă din ea; toate acestea creează noul caracter al oraşului. Poate o operă de arhitectură, înserată în miezul acestei vieţi mecanizate, în pofida tuturor legilor compoziţiei şi ale stilului, în ciuda tuturor învăţămintelor care se pot trage din analiza istoriei artei, să rămână pe poziţii învechite? Fără îndoială că nu. Şi, într-adevăr, raportul dintre artist şi maşină se schimbă.

Suntem în zorii unei concepţii formale deja clar formulată şi cu adevărat modernă, având senzaţia că ambiguitatea celei de a doua perioade trebuie să fie depăşită; acum, plini de râvnă, ne propunem cu îndrăzneală să atingem un ideal mai înalt al arhitecturii: crearea unei arte cu adevărat armonice, a unui sistem de viaţă construit coerent, în care totul va fi impregnat de ritmul autentic al lumii contemporane. *Maşina*, *pe care*, *ia. Început*, *am dispreţţuit-o şi pe care am căutat apoi s-o izolăm* de *artă*, *acum*, *în sfârşit*, *ne poate învăţa să construim această nouă viaţă*.

Maşina. Influenţa caracteristicilor statice; şi dinamice ale maşinii asupra artei contemporane t

Una dintre caracteristicile fundamentale ale maşinii, ca sistem independent, este organizarea sa extraordinar de exactă şi precisă. În realitate este greu de întâlnit în natură sau în manifestările activităţii umane fenomene la fel de complete şi organizate. Nu există parte sau subansamblu al unei maşini a cărui poziţie să nu fie absolut definit în interiorul schemei generale şi care să nu fie consecinţa unei necesităţi absolute. Într-o maşină nu există şi nu poate exista nimic inutil, întâmplător, „decorativ”, în sensul obişnuit al cuvântului. Nimic nu poate şi adăugat sau scos dintr-o maşină fără a strica

echilibrul întregului. În definitiv, prin maşină ne găsim, înainte de toate, în faţa idealului, exprimat perfect, al unei creaţii armonice, formulat cu mult timp înainte de teoreticianul italian Leon Battista Alberti.

Maşina solicită din partea constructorului o idee extrem de precisă şi inteligibilă, un scop clar şi conştient, capacitatea de a-şi descompune schema proprie în elemente izolate, unite între ele prin legătura indispensabilă a dependenţei, fiecare dintre ele fiind organisme independente, cu o funcţie exprimată în mod precis, funcţie pentru care au fost create şi cărora le sunt subordonate toate caracteristicile.

Astfel, şi misiunea artistului, până astăzi „misterioasă", a cărei forţă motrice era nu mai puţin o „enigmatică" inspiraţie, trebuie să se înalţe pe un teren mai solid şi mai conştient. De pe culmile himerice ale Olimpului, artistul va coborî într-o lume grosolană şi concretă, se va apropia de artizanul care înfruntă mereu probleme precise şi bine determinate. Artistul autentic va învăţa de la maşină, încă o dată, arta de a-şi descompune propria gândire în elemente izolate, de a le lega laolaltă cu legi de o necesitate invulnerabilă şi de a găsi forma care le corespunde perfect. În locul impulsurilor întâmplătoare şi provocate trebuie să apară capacitatea de a-şi stăpâni propriile aspiraţii, de a le depăşi, în limitele posibilului, în orice artă, în orice material, deci capacitatea de a găsi limite precise propriei gândiri. În această reîntoarcere la realitatea creatoare, de la zborurile pindarice la chibzuitele legi ale organizării, se află garanţia unor forţe active şi însufleţitoare. În întâlnirea artei cu problemele de fiecare zi, cu manifestările vieţii zilnice, în materialitatea căreia se află realitatea sa autentică, caracterul concret al limbajului său formal care o poate salva chiar şi de cel mai mare pericol care ameninţă arta contemporană: caracterul abstract.

Din modul de organizare a maşinii rezultă şi alte prerogative. Într-adevăr, scopurile constructorului sunt organizate cu atâta precizie incit, fireşte, inventivitatea sa

nu se va opri până când nu va fi găsit materialul potrivit elementului necesar neatingând încă exprimarea cea mai concisă, în prezent forma nu corespunde acelor trăsături esenţiale ale organismului care ar putea garanta o funcţionare mai economică şi mai coerentă a întregului sistem. De aici rezultă căutarea acelui material care răspunde cei mai bine funcţiunii stabilite, căutarea continuă a formei proprii fiecărei biele, valve sau piston în parte, până când va fi găsită soluţia cea mai simplă* şi mai perfectă. Şi, astfel, sub influenţa maşinii, *se formează în mintea noastră conceptul de frumuseţe şi perfecţiune, înţeles ca totalitatea caracteristicilor care răspund mai bine materialului care este modelat, utilizării sale mai economice, pentru atingerea unui scop determinat, care să fie cei mai sintetic prin formă şi cei mai precis în mişcare*.

Acesta este un sistem teoretic, cu propriile reşucompoziţionale, care nu ne permite să fim indiferenţi la materialul de care dispune arhitectul şi nu acceptă dezvoltarea stilurilor decorative ale secolului al XIX-lea, care imitau cu un strat superficial de stuc, orice material Astăzi, arhitectul, stimulat de maşină, se găseşte în faţa problemei complexe a alegerii materialelor sau a problemei şi mai dificile de a folosi cât mai bine ceea ce există. Organizarea raţionala a producţiei este cea mai importantă sarcina a arhitectului contemporan. Înainte de toate, el evită disimularea materialului de consub? netrat de stuc; dar, după caracteristicile sale, îl pune în evidenţă în mod exact şi complet, utilizând şi valorificând proprietăţile sale. În toate compoziţiile stilului contemporan apar cele mai diverse alternative, cum ar, stl. lui. emnului» al cimentului, al fierului şi al sticlei sau al betonului armat; pentru că datoria arhitectului, ca şi aceea a constructorului de maşini, nu constă într-o improvizaţie arbitrară, ci într-o organizare raţionala a materialului de care dispune, iar în aceasta munca economia scrupuloasă a „energiei1 materialului este un fapt întru totul natural.

Pentru că adevărata semnificaţie a capacita tii organizatorice a arhitectului stă în utilizarea inteligentă a

„acţiunii” materialului. Prin urmare, materialul care „nu lucrează” sau care într-un sens sau altul, nu îndeplineşte funcţii precise, va fi inutil, superfluu şi deci eliminat din compoziţie.

În acest fel se definesc raporturile dintre toată părţile – ale pilaştrilor, ale elementelor portante şi purtate – ca funcţiuni ale materialelor corespunzătoare, ale funcţiunilor şi rezistenţei lor. Armonia nu trebuie să devină o schemă lipsită de viaţă, realizabilă cu mditerent ce material, ci combinarea armonica a elementelor dintr-un material anume. L normal ca fierul să aibă o combinaţie armonica a sa, piatra o alta şi betonul armat să fie ceva cu totul diferit. Formele primesc, în locul falsei şi teatralei monumentalităţi a pereţilor inerţi, înfrumuseţaţi cu coloane, cum îi plăcea secolului al XIX-lea, expresia variata şi pregnantă a vieţii organice intime a materialului, în fine, chiar această ultimă proprietate generează forma *energico-sintetică*, lipsită de orice nedeterminare. În realitate, folosirea moderata a unui material nu oferă posibilitatea de a-i ascunde potenţialităţile. Forţele intime ale unui organism arhitectural ar apărea la suprafaţa, jocul forţelor statice şi dinamice ale unui mo nument devine extrem de evident.

Ideea de mişcare însoţeşte aproape întotdeauna ideea proiectului unui artist, îi este mereu stimul creator şi potenţial care se articulează în diferite expresii. Semnificaţia însăşi a unei opere arhitecturale, a părţilor şi elementelor sale, se manifestă în conceptul de mişcare. Astfel, într-un organism viu, mişcarea cu traiçcrtoria sa precisă, mişcarea braţelor şi a picioarelor, a conului optic al vederii şi a sunetului vocii umane, desemnează cu precizie semnificaţia sa în reprezentarea pe care o deducem. Graţie mişcării, noi stabilim structura principală a omului, aspectele secundare şi sensul dezvoltării organice a corpului omenesc.

Astfel, dincolo de una sau alta dintre problemele funcţionale sau constructive, dincolo de dorinţele sau intenţiile arhitectului, în orice operă arhitecturală, în

configuraţia sa cea mai abstractă, se observă prezenţa unui sistem dinamic intern. Într-adevăr, dacă se poate vorbi de organizarea arhitecturii, chiar şi pentru aspectul exterior, aceasta trebuie atribuită prezenţei, în opera de arhitectură, a problemelor pur ritmice, care oferă cheia pentru a descifra diversele metode compoziţionale. În realitate, orice operă de arhitectură, chiar şi cea monumentală şi statică, este concepută de noi în esenţa sa comopziţională exclusiv ca funcţie a acţiunii diferitelor forţe: orizontale, verticale şi adesea chiar şi diagonale. Însuşi conceptul de staticitate reprezintă doar echilibrul mişcării, care se obţine prin echivalenţa forţelor opuse ale compoziţiei, care se anulează reciproc.

Analiza unei asemenea mişcări învederează printre caracteristicile maşinii o trăsătură nouă. Dat fiind că mişcarea se dezvoltă pe direcţia unui ax, aflat în exteriorul maşinii, care nu poate fi atins, aceasta condiţionează însăşi substanţa lucrurilor şi generează o anumită *insatisfacţie*, *o aspiraţie nerealizabilă*, o anumită tensiune al cărei caracter specific stă, în întregime, în concepţia de bază a noului organism, într-adevăr, aşa cum intensitatea extremă a elementelor barocului este prezentă în insatisfacţia clară a mişcării (de exemplu liniile întrerupte şi capricioase ale cornişelor, care nu ating axul ce se află în mijlocul lor, sau elementele separate care tind a se compune prin propriul ax), la fel întreaga forţă şi intensitate a tensiunii organismelor propriu-zis contemporane se manifestă în eterna neputinţă de realizare a tendinţei dinamice care, în mod foarte precis, este1 subliniată de dispunerea axului mişcării, imaginat în afara întregii compoziţii sau la extremele sale. În acest fel, maşina oferă ideea de organisme contemporane într-adevăr noi, având caracteristicile deosebit de frapante ale mişcării: *tensiunea*, *intensitatea sa şi direcţia marcată net*. Toate aceste calităţi generează ideea de forme noi, în care tensiunea şi intensitatea mişcării, dincolo de voinţa însăşi a autorului, devin, involuntar, modele fundamentale ale concepţiei artistice.

O altă consecinţă care rezultă din dezvoltarea raţionamentului nostru este conţinută în noua definiţie a maşinii şi a formei izvorâte din ea. Analiza mişcării în operele de arhitectură de diverse stiluri arată că, în ele, axul mişcării coincide întotdeauna cu axul de simetrie al planului organismului arhitectural; stilurile reprezintă foarte adesea şi sinteza diferitelor axe de simetrie cu axele mişcării. Cu siguranţă, aceasta nu se petrece la maşină, unde axul mişcării se află, în general, în afara ei sau tinde spre exterior. De aceea, problema simetriei la maşină este cu totul secundară şi nu este subordonată ideii compoziţionale fundamentale. Deci, trăgând concluziile din ceea ce am spus despre maşină, e posibilă, chiar firească, apariţia, în concepţiile arhitectului contemporan, a *formelor asimetrice care au, în cel mai bun caz, numai un ax de simetrie, subordonat axului principal al mişcării şi în care unul nu coincide cu celălalt*.

Construcţie şi formă în arhitectură. Constructivismul

Ca urmare a analizei particularităţilor maşinii, e posibilă formularea unei aprecieri obiective a teoriei, actualmente foarte răspândită, a „constructivismului”.

Însăşi semnificaţia acestui termen nu este nouă pentru noi, mai ales în cazul arhitecturii, unde construirea organismului care condiţionează conformarea unui material ce circumscrie spaţiul şi, deci, chiar şi caracterul soluţiei spaţiale, a îndeplinit totdeauna o funcţie foarte importantă în evoluţia formei. În foarte multe cazuri, sensul autentic al arhitecturii este surprins, înainte de toate, în particularităţile sale constructive; problema fundamentală a arhitecturii – delimitarea spaţiului prin mijlocirea formelor materiale – solicită conformarea elementelor care acţionează constructiv.

În acest fel, poate, s-a format cel mai primitiv organism arhitectural, *dolmenul*, constând din îmbinarea unor elemente constructive foarte simple, suporturi verticale şi grinzi orizontale. Astfel, în acest monument arhitectural preistoric, trebuie să luăm în considerare, înainte de toate, expresia unei probleme pur constructive.

Dar ar fi cu totul greşit să ne limităm la o astfel de interpretare a monumentelor de arhitectură. În raport cu experienţa câştigată de om prin intermediul construcţiilor sale, se formează, treptat, în el, şi ordinea complexă a unei sfere autonome, asociată acestor construcţii. Psihofiziologia modernă a stabilit că diferitele elemente ale formei (linia, planul, volumul) şi, în special, corelaţiile lor multiple suscită în noi emoţia plăcerii sau a neplăcerii, în acelaşi fel ca o anumită culoare sau un anumit sunet. Independent de legile staticii şi ale mecanicii, considerate în sens abstract, în fiecare om se formează capacitatea de a surprinde aceste legi cu totul intuitiv; ca urmare, de exemplu, un reazem vertical prea subţire în raport cu înălţimea sa şi cu încărcarea produce asupra noastră, fără niciun raţionament sau calcul matematic, o senzaţie de neplăcere; ea ne provoacă nelinişte şi insecuritate faţă de organismul arhitectural, producând astfel o stare de indispoziţie pur fiziologică. Datorită experienţei noastre perceptive, legile matematice ale staticii şi mecanicii se însufleţesc până devin forţe vitale ale lumii organice şi, ca urmare, încă de la primii paşi ai omului asistăm la o influenţă directă a formei, care devine tot mai netă, mai clară şi mai concretă.

Astfel, datorită capacităţii de sinteză a creierului nostru, construcţia unui organism arhitectural îşi dobândeşte şi o importanţă autonomă şi, graţie unui tip special de asociaţii, aşa-zis „cinetice”, omul caută în această construcţie dinamică elementul mişcării din care s-a născut forma şi al cărei reflex se produce în timpul percepţiei formei înseşi. Forma moartă, acţionând asupra noastră numai cu esenţa sa inertă, ne însufleţeşte conştiinţa într-un mod cu totul diferit, asemenea unui fragment al unei mişcări universale, acumulând în memorie o anume clasificare a aceloraşi imagini formale, în baza calităţilor tensiunii spaţiale a clementelor izolate, dintr-o anumită categorie. Acestor prime corelaţii ale mişcărilor le urmează altele. Mişcarea ca atare, ritmul unei norme determinate care se manifestă în forma

arhitecturală, nu ni se prezintă ca fiind neutră: ea se concentrează în două principii esenţiale, orizontal şi vertical, care intră într-o anumită stare de competiţie şi luptă.

Esenţa formei se concentrează într-o forţă care ne solicită profund, un adevărat conflict între două principii care, în macrocosmosul elementelor constructive, reprezintă două elemente între care există o luptă: inerţia completă a liniei orizontale şi avântul dinamic al verticalei.

Schema constructivă devine pentru noi un spectacol autentic, în care ochiul nu încetează să urmărească deznodământul acestei lupte. Astfel, construcţia se depăşeşte pe ea însăşi; forţele constructive, asociate experienţelor lumii interioare umane, creează *lumea organică a formei*, o transformă în ceva apropiat şi inteligibil; analogia cu legile statice şi dinamice ale universului transforme! această lume organică într-o lume de forţe materiale, adesea egale, prin energia acţiunii lor, cu forţele viguroase ale naturii. Astfel, *ritmul constructiv*, datorită experienţei noastre perceptive şi proprietăţilor psihofiziologice ale omului, *generează*, *şi un alt sistem*, *universul formei*, *autonom şi*, în *acelaşi timp*, *dependent de construcţie*; sau, pentru a fi mai precişi, un sistem *estetic*. Este de reţinut că, în exemplul ales, aceste sisteme coincid pe deplin. Unul şi acelaşi element constituie elementul utilitar al construcţiei şi, totodată, elementul estetic al formei.

Să încercăm acum să evaluăm, din acest punct de vedere, şi „constructivismul” contemporan ca fenomen artistic. Poate acum vom înţelege mai bine şi lozinca ameninţătoare a constructiviştilor ruşi: „Declarăm război îndârjit artei”, precum şi aroganţa ei, justificată psihologic şi bine cunoscută istoricului de artă: nu a existat niciodată, credem, un curent tânăr, gata să-şi încerce propriile forţe, care, la vremea lui, să nu fi dorit să distrugă tot ceea ce nu intra în schemele sale.

Mai mult chiar: faptul că astăzi reapar curente similare constructivismului, nu numai în Rusia, dar şi în

Europa (unde acestea, totuşi, în cea mai mare parte a cazurilor, nu se străduiesc să distrugă, nici măcar prin cuvinte, arta, ci se identifică cu situaţia contemporană), ne pare şi mai firesc, tocmai pentru că indică un moment al naşterii unui ciclu de noi idei artistice. Niciodată n-am simţit ca acum perfecţiunea istorică propriu-zisă a formelor artei clasice, din care am continuat să ne hrănim, din inerţie, în această ultimă perioadă; însă niciodată n-am simţit atât de limpede cum o fiinţă foarte frumoasă şi, până de curând, atât de vie pentru noi nu mai este acum decât un manechin de ceară, o piesă de muzeu.

Vechile cicluri istorice s-au încheiat, aceasta e sigur; intrăm într-o nouă epocă a artei şi, cum se întâmplă întotdeauna în situaţii asemănătoare, problemele cu caracter utilitar şi constructiv apar pe primul plan. Noul stil este simplu din punct de vedere estetic şi logic, în mod organic. Iată de ce ideile constructivismului, în ciuda premiselor distructive, ne apar, în această fază, naturale, indispensabile şi însufleţitoare.

Dar dacă un „constructivism" de felul acesta este, în general, tipic oricărei faze de început a unui stil nou, el trebuie să devină pentru stilul zilelor noastre deosebit de caracteristic. Cauzele trebuie căutate, e firesc, nu numai în condiţiile economice ale epocii noastre, dar şi în acea funcţie psihologică excepţională pe care maşina a început s-o dezvolte în viaţa noastră şi în viaţa mecanizată rezultată şi a cărei esenţă constă în caracterul constructiv al componentelor sale.

La o maşină nu există elemente „dezinteresate" estetic, nu există aşa-zisul „zbor liber al fanteziei". La maşină, totul ne trimite spre un scop constructiv bine definit şi precis. O parte foloseşte drept sprijin, o alta ca roată, o a treia este înzestrată cu o mişcare de tracţiune, o a patra trimite această mişcare la roata de transmisie. De aceea, maşina, cu activitatea convulsivă a părţilor sale, cu absenţa absolută a organelor „neoperante", te face să neglijezi clementele decorative, pentru care nu mai este loc; te conduce tocmai la ideea constructivistă, atât de

răspândită, deja, în zilele noastre şi care trebuie să absoarbă în sine propria-i antiteză, elementul „decorativ”.

Nu este vorba, după cum afirmă anumiţi constructivişti, de faptul că emoţia estetică a dispărut; din fericire nu este aşa şi cel mai bine o demonstrează chiar operele lor; fapt este că, sub influenţa condiţiilor de viaţă schimbate, a noii situaţii economice, a tehnicii, a maşinii şi a efectelor ei logice, *emoţia noastră estetică şi caracterul său s-au transformat*. Nevoia unei emoţii estetice dezinteresate a rămas şi va rămâne veşnic vie în noi, căci face parte din calităţile esenţiale ale naturii noastre fizice sau, altfel spus, biologice. Dar satisfacerea acestei necesităţi se realizează astăzi pe alte căi. Pentru noi, *elementul decorativ dorit este tocmai, acel element perfect în „constr activitatea” sa şi, în acest fel, observăm că noţiunea de „constructiv” a absorbit-o pe aceea ele „decorativ”*, s-a contopit cu ultima şi a devenit cauza acestei fuziuni conceptuale.

Percepţia estetică, întrucât e percepţie estetică, acţionează în noi, dar acum forma constructivă nudă se transformă într-un element capabil de a o satisface cel mai bine, în pofida absenţei oricărei împodobiri. Iată de ce acceptăm panorama pe care ne-o oferă viaţa cea nouă, iată de ce în tablourile pictorilor şi în scenografiile regizorilor de teatru se întrebuinţează frecvent elemente izolate ale construcţiei, ale maşinii şi ale ingineriei drept motive decorative.

E sigur că aspiraţia artei contemporane spre limbajul lapidar şi ascetic al formelor constructive nu este fortuită, după cum nu e nimic fortuit în atributele care se dau diferitelor grupări artistice. „Raţionalism”, „constructivism” şi alţi termeni asemănători sunt doar expresii exterioare ale aspiraţiei spre modernitate, o aspiraţie mai profundă şi mai fecundă decât ar putea părea la prima vedere, datorată noii estetici a vieţii mecanizate.

Constructivismul, una dintre faţetele esteticii moderne, generat de o viaţă tumultuoasă, îmbibat de parfumul străzii, de ritmul său îndrăcit, de caracterul său

practic şi activ, de o estetică ce cuprinde, cu bucurie, atât Palatul Muncii, cât şi afişul publicitar al unei serbări populare, constructivismul, repet, este, fără îndoială, unul dintre aspectele care definesc stilul cel nou, care străbate profund vremea noastră cu toate aspectele şale pozitive şi negative.

Ludwig Mies van der Rohe

CONSTRUCŢIA INDUSTRIALĂ

Necesitatea unei industrializări a activităţii constructive a fost contestată, chiar şi recent, de aproape toate cercurile implicate şi consider un progres faptul că această chestiune este discutată acum cu seriozitate de un cerc mai larg, chiar dacă puţini sunt, cu adevărat, convinşi de acest lucru. Industrializarea progresivă în toate domeniile ar fi cuprins şi meseria de constructor, fără să ţină cont de concepţii şi de valori sentimentale învechite, dacă anumite circumstanţe n-ar fi barat aici drumul. În industrializarea activităţii constructive văd eu problema esenţială a arhitecturii epocii noastre. Dacă reuşim să realizăm această industrializare atunci problemele sociale, economice, tehnice şi chiar cele artistice vor putea fi uşor rezolvate. La întrebarea cum poate fi realizată industrializarea se poate răspunde uşor dacă încercăm să stabilim ce i s-a pus până acum în cale. Presupunerea că motivul l-ar constitui formele învechite de execuţie nu este întemeiată. Acestea nu sunt cauza, ci efectul unei stări şi ele nu se afla în niciun fel de contradicţie cu caracterul vechii economii a construcţiilor. Încercarea de a crea noi forme de execuţie a fost făcută în repetate rânduri şi nu a cuprins decât acele domenii ale arhitecturii care permiteau o industrializare. Apoi şi modul actual de a construi prin montaj este, fără îndoială, supraapreciat. Acesta a fost utilizat doar la construcţii de hale, în industrie şi în agricultură; mai întâi firmele de construcţii metalice au fost acelea care au produs, în întreprinderile lor, elementele de construcţie gata pentru montaj. De curând, şi industria lemnului are tendinţa de a prelucra industrial elementele ci de construcţie, pentru a conferi

execuţiei un caracter exclusiv de montaj. La aproape toate celelalte clădiri, întreaga structură şi o mare parte din finisajul interior sunt executate în acelaşi mod, din vremuri imemoriale, şi prezintă un caracter pur meşteşugăresc. Acest caracter nu poate fi schimbat nici prin forme economice, nici prin metode de lucru şi tocmai el le asigură micilor întreprinderi viabilitatea. Desigur, prin utilizarea altor formate de piatră, şi mai mari, se pot economisi materiale şi salarii, aşa cum o arată noile moduri de a construi, dar nici acest lucru nu schimbă în vreun fel caracterul meşteşugăresc al execuţiei; pe de altă parte, trebuie să mai remarcăm că zidăria din cărămidă prezintă avantaje incontestabile faţă de aceste noi sisteme de construcţie.

Nu este vorba atât de o raţionalizare a metodelor de lucru de până acum, cât de o transformare radicală a modului de a construi în general.

Atâta vreme cât folosim, în esenţă, aceleaşi materiale, caracterul construcţiei nu se va schimba, iar acest caracter determină, în ultimă instanţă, aşa cum am menţionat deja, formele de execuţie. Industrializarea activităţii constructive este o chestiune de materiala De aceea, cerinţa de noi materiale de construcţie este cea dintâi premisă. Tehnica noastră va trebui să reuşească şi va reuşi să în –, venteze un material de construcţie care să poată fi executat şi prelucrat industrial, să fie solid, rezistent la intemperii, să fie izolator acustic şi termic. Va trebui să fie un material uşor, a cărui prelucrare nu numai că este per. p misă, ba chiar reclamată de industrializare- Producerea industrială a tuturor componentelor poate fi raţionalizată cu adevărat abia în procesul de fabricaţie, iar atunci munca şantier va avea exclusiv un caracter de montaj şi va putea fi limitată la un timp nebănuit de scurt. Aceasta va avea drept urmare o iefş tinire considerabilă a costului construcţiei. De asemenea, noile tendinţe ale arhitecturii îşi vor găsi propriile comenzi. Îmi apare limpede că astfel este distrus meşteşugul de constructor în forma sa de până acum; cine va regreta însă că locuinţa

viitorului nu mai poate fi ridicată de meşteri constructori să mediteze la faptul că nici automobilul nu mai este construit de rotar.

El Lissitzky

ELEMENT ŞI INOVAŢIE

Două momente determină creaţia modernă:

1. Elementul; T

2. Inovaţia.

1. Elementul

Creatorul modern cercetează comanda dată după funcţiunile pe care aceasta le are de îndeplinit. Apoi el alege pentru fiecare funcţiune elementul corespunzător. Elementele plastice sunt:

A. Cubul – conţine suprafaţa plană, muchia şi unghiul drept în trei direcţii fundamentale. Aşezat pe una din feţe, conturul său apare static-pătrat, iar aşezat în vârf, conturul său apare dinamic-hexagonal.

B. Conul – se formează pe baza cercului, a elipsei, prin conturul triunghiului, al pa –, rabolei, al hiperbolei, al spiralei. Deplasând vârful la infinit, el devine cilindru.

C. Sfera – cristalizarea universului.

Sunt date, astfel, elementele plastice pentru tot ceea ce se construieşte, închis sau deschis.

Închis: casa (cub), silozul, elevatoarele (cilindru), balonul (sferă). Peretele pentru afişe.

O sculptură antică etc.

Deschis: turnul Eiffel. Poduri. Aeroplane. Reclame luminoase din litere licărinde. Contrarelief (Tàtlin) etc.

Dacă sunt puse în relaţie două sau mai multe elemente, se naşte o tensiune. Modul de echilibrare a tensiunilor determină cond strucţia. În cadrul forţelor de compresiune ale sarcinii şi asupra reazemelor – apar în epoca modernă, ca nouă expresie, forţele de transmisie. Astfel apar nervura, deschiderea.

Epoca modernă desparte elementele tensionate de cele care separă, care închid. Ea nu vrea să ascundă, să mascheze, să decoreze. Ea este sănătatea goliciunii.

Elementele pentru material:

În funcţie de rezistenţă: beton (compresiune), oţel (transmisie) etc.

În funcţie de prelucrare: aluminiu (ştanţare), sticlă (turnare) etc.

În funcţie de cerinţe: preluare de sarcini sau compartimentare.

Materiale de compartimentare sunt sticla, pânza cauciucată, plăcile din lemn presat. De aici rezultă pentru noi calităţile exterioare ale suprafeţei: aspră şi netedă, rugoasă şi polisată, strălucitoare, transparentă etc. Astfel apar concomitent un efect optic şi unul tactil. ACest lucru l-a accentuat îndeosebi pictura modernă, ea deschizând, de altfel, drumul şi altor domenii.

Elementele pentru culoare:

Este vorba. de culoarea nedescompusă, deci nu de nuanţe şi nici de ton (pe acesta îl posedă materialul însuşi), ci de culoarea care tinde spre un efect fiziologic direct. Roşul cu pülsul la maximum. Culoarea igienei şi a spaţiului – albul. Negrul care anulează volumul.

În oraşul modern culoarea poate îndeplini funcţiunea de indicare a direcţiei: toate străzile cu aceeaşi direcţie primesc aceeaşi culoare (de exemplu, etajele superioare). Astfel se satisface şi necesitatea de orientare, în cazul ceţei de-a cincea faţade – vederea de sus. În acest mod posedăm o serie de elemente ale, modelării care să poată fi ordonate într-un tabel, precum tabelul elementelor chimice. Aceste elemente ar da deja prin ele însele un material, ţa fel ca toate crâmpeiele transmise pe cale istorică, cu care ne-am jucat până acum. Însă o compunere aleatorie a elementelor singure – poate da, în cel mai bun caz, stimulente estetice, iar de aşa ceva nu avem astăzi; nevoie. este vorba, mai degrabă, de modul de compunere şi astfel ajungem la ceaJ de a doua componentă a modelării moderne?

2. Inovaţia

Creatorul modern cercetează comanda dată după funcţiunea pe care aceasta o are de îndeplinit. Apoi el găseşte, putru funcţiunile date, compunerea „firească”,

cea mai simplă, a elemen –, telor corespunzătoare. Acest „caracter firesc” este inovaţie, prin urmare trebuie să fim întotdeauna inovatori. Astfel, forma se naşte: ca rezultat al comenzii, adică element şi inovaţie. Nu cunoaştem nicio formă m şi pentru sine. Inovatorul impune noi cerinţe elementelor. Şi se realizează materiale noi, culori noi etc.

Sub presiunea vieţii în transformare, tehnica, s-a îndreptat pe drumul inovaţiei la nivelul elementelor. Timp de mai multe secole, arta nu a mai suportat nicio constrângere din partea vieţii, ea s-a „eliberat”, iar cu această „libertate” a ajuns pe drumul parazitismului şi al exploatării rezervelor, istoriei. Aşa se face că astăzi beneficiem de radio şi de avion, pe de o parte, iar pe de alta, asistăm la mascarada egipteano-greco-romano-gotică. În aşteptarea noilor imperative ale vieţii, creatorul modern este obligat să şi le asume singur. De aceea, lucrurile cele mai importante se realizează astăzi încă în laborator. Aici se perfecţionează stăpânirea „numărului”, logica construcţiei, cu alte cuvinte inovatorul nu are nevoie să calculeze, el ştie doar că unu este egal cu unu, însă fiinţa sa conţine în sine formula matematică simplă şi clară. Astfel, modelarea modernă ajunge la realizări *universale*, aşa cum, de exemplu, aeroplanul nu este doar german, doar francez sau doar american. A inova constituie o forţă universală, o forţă biomecanică; ea antrenează totul „întru depăşirea obstacolelor pe drumul. său înainte. r t Cele două elemente ale modelării moderne – elementul şi inovaţia – sunt inseparabile.

Theo van Doesburg

SPRE O ARHITECTURĂ PLASTICĂ

1. *Forma*. Baza unei dezvoltări sănătoase a arhitecturii (şi a artei în general) o reprezintă depăşirea oricărei idei de formă, în sensul unui tip de arhitectură preconceput.

În loc de a lua drept model tipurile precedente de stil şi imitând astfel stilurile de până acum, este necesar să se discute problema arhitecturii pe baze complet noi.

2. Arhitectura nouă este elementară, adică se

dezvoltă din elementele clădirii, în sensul cel mai larg al cuvântului. Aceste elemente, ca, de exemplu, funcţia, volumul, planul, timpul, spaţiul, lumina, culoarea, materialul etc. sunt în mod concomitent elemente ale plasticismului.

3. Arhitectura nouă este economică, *adică* îşi organizează mijloacele elementare cât mai eficient şi mai economic posibil, fără a face risipă de mijloace sau de materiale.

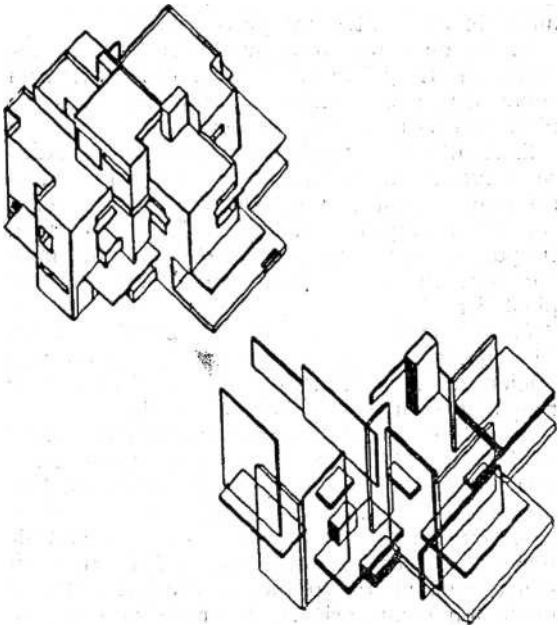
4. Arhitectura nouă este funcţională, *adică* se dezvoltă ca urmare a stabilirii exacte a necesităţilor practice pe care le transpune pe hârtie sub forma unui plan general clar.

5. Arhitectura nouă este independentă de formă şi totuşi determinată, *adică* nu recunoaşte niciun cadru formal preconceput; ea poate lua forma oricărui tipar pe care se mulează spaţiile funcţionale determinate de condiţiile practice ale locuirii.

În contrast cu stilurile anterioare, noua metodă arhitecturală nu recunoaşte niciun ideal tipologic intrinsec, nicio formă de bază.

Subdivizarea spaţiilor funcţionale este determinată strict de planuri dreptunghiulare care nu au în sine nicio particularitate de formă, deoarece, deşi sunt limitate (un plan de către altul), ele se pot imagina prelungindu-se la infinit, formând astfel un sistem de coordonate ale căror diverse puncte vor co – răspunde unui număr egal de puncte în spaţiul universal, deschis.

De aici rezultă că diversele planuri posedă capacitatea realizării unei relaţii elastice directe cu spaţiul deschis (exterior).



Theo van Doesburg, C. van Bestem *Proiectul unei locuinţe, 1923*

6. Noua arhitectură a eliberat conceptul de monumentalitate de noţiunile de mare sau mic (deoarece cuvântul „monumental” a fost folosit greşit, el a fost înlocuit prin cuvântul „plastic”). Noua arhitectură a demonstrat că orice lucru izvorăşte din interrelaţii, din relaţia reciprocă a polilor diametral opuşi.

7. Noua arhitectură nu recunoaşte un unic moment pasiv. Ea şi-a câştigat supremaţia asupra golului (din zid). Fereastra posedă o semnificaţie activă, în sensul de deschidere, în opoziţie cu caracterul închis al planului zidului, Nicăieri nu apare, pur şi simplu, o gaură sau un gol, totul este determinat cu stricteţe prin contrastul propriu acestora. (Comparaţi diversele construcţii tip ghişeu, în care elementele proprii arhitecturii – plan, linie şi volum – s-au plasat liber, într-o relaţie reciprocă tridimensională).

8. *Planul*. Noua arhitectură a spart zidul, făcându-l discontinuu, şi, prin aceasta, a distrus bariera dintre interior şi exterior.

Zidurile nu mai sunt portante, au fost reduse la puncte de susţinere. Drept rezultat, s-a creat un nou plan de arhitectură, deschis, care se deosebeşte în întregime de planul de arhitectură clasic, prin interpretarea proprie a spaţiului interior şi exterior.

9. Arhitectura nouă este deschisă. Întregul este format dintr-un singur spaţiu care este subdi vizat conform nevoilor funcţionale. Această subdivizare se face prin intermediul unor planuri divizionare (foştii pereţi interiori) şi planuri de adăpostire (la exterior).

Primele planuri, care separă între ele diverse spaţii funcţionale, pot fi mobile, adică planurile divizionare (foştii pereţi interiori) şi se pot înlocui cu ecrane sau cu plăci mobile (în această categorie intrând şi uşile), într-o etapă ulterioară de dezvoltare, planul de arhitectură va trebui să dispară în întregiine. Compoziţia spaţială proiectată în două dimensiuni, reflectată de planul de arhitectură, va fi înlocuită de un proiect exact de rezistenţă, proiect care va trebui să reducă forţa portantă la puncte de sprijin foarte simple dar foarte rezistente. Matematica euclidiană nu ne va mai servi la nimic în acest – lucru pe care; totuşi; îl vom duce la bun sfârşit cu ajutorul calculelor neeuclidiene, în patru dimensiuni.

10. *Spaţiu şi timp*. Noua arhitectură ia în considerare nu numai spaţiul, ci şi timpul, ca reprezentând un accent în arhitectură. Unitatea de timp şi spaţiu conferă aspect arhitecturii, un aspect plastic nou şi complet (aspecte plastice spaţiale şi temporale cvadridimensionale).

11. Noua arhitectură este anti-cubică, *adică* nu încearcă din răsputeri să obţină diversele celule spaţiale, funcţionale, înglobându-le într-un singur cub închis, ci îşi etalează acest spaţiu funcţional (la fel de bine precum o fac planurile copertinelor, volumele balcoanelor etc.), din centrul cubului către exterior, astfel încât înălţimea, lăţimea şi adâncimea, plus timpul, devin o expresie plastică complet nouă, în spaţii deschise.

În acest fel, arhitectura (în măsura în care acest lucru este posibil din punct de vedere constructiv – sarcina

inginerilor!) dobândeşte un aspect mai mult sau mai puţin flotant, care contravine forţei naturale de gravitaţie, ca să ne exprimăm astfel.

12. *Simetrie şi repetiţie*. Noua arhitectură a distrus atât repetarea monotonă, cât şi similaritatea rigidă a celor două jumătăţi ale aceluiaşi întreg, imaginea în oglindă, simetria. Ea nu recunoaşte repetarea în timp, zidul de la stradă sau tipizarea. Un grup de clădiri reprezintă un întreg în acelaşi fel ca o casă izolată. Aceeaşi lege se aplică grupului de clădiri, oraşului, ca şi casei izolate. împotriva simetriei, noua arhitectură stabileşte relaţia reciprocă echilibrată a elementelor inegale, *adică* între clemente care, datorită caracterului lor funcţional diferit, diferă prin poziţie, dimensiune, proporţie şi amplasare.

Importanţa egală a acestor elemente derivă din echilibrul inegalităţii şi nicidecum din egalitate. Noua arhitectură a egalizat sub raport valoric noţiuni cum ar fi „faţă" şi „spate", „dreapta" şi „stânga" şi chiar „sus" şi „jos".

13. Spre deosebire de ideea de „faţadă principală", respectată cu religiozitate în virtutea unui concept static, rigid de viaţă, noua arhitectură oferă o bogăţie plastică de efecte „cu faţade multiple", temporale şi spaţiale.

14. *Culoarea*. Noua arhitectură a distrus pictura ca expresie separată, imaginară a armoniei, indiferent dacă este vorba de armonie ca clement secundar al reprezentării sau primar al planurilor coloristice.

Planurile coloristice formează o parte organică a noii arhitecturi, ca element de exprimare directă a relaţiilor sale reciproce de timp şi spaţiu. În absenţa culorii, aceste relaţii nu-şi află viaţa reală. Acestea nu se văd.

Echilibrul relaţiilor reciproce arhitecturale se conturează ca realitate vizibilă cu ajutorul culorii. Sarcina pictorului modern este aceea de a organiza această realitate într-un tot armonios (nu într-un plan, nu bi-dimensional, ci într-o zonă nouă a timpului şi a spaţiului cvadridimensional). Într-o etapă ulterioară de dezvoltare, culoarea va trebui să fie înlocuită de un material *de-*

naturizat, având culoare proprie (treabă de care se vor ocupa chimiştii); dar acest lucru va avea loc numai atunci când această înlocuire va fi cerută de necesităţi practice.

15. Noua arhitectură este anti-decorativă. Culoarea (şi cei ce se feresc de culoare trebuie să încerce să înţeleagă!) nu este decorativă sau ornamentală, ci ea reprezintă un element organic al expresiei arhitecturale.

16. *Arhitectura ca sinteză a noului plasticism*. În arhitectura nouă, clădirea este înţeleasă ca o parte, însumare a tuturor artelor, în manifestarea lor cea mai elementară, că esenţă a acestora. Arhitectura oferă posibilitatea gândirii cvadridimensionale, *adică* arhitectul plastician, categorie în care eu îl includ şi pe pictor, trebuie să construiască într-o sferă nouă, a timpului şi spaţiului.

Deoarece arhitectura nouă nu acceptă imaginaţia de niciun fel (sub forma picturii sau sculpturii libere), intenţia sa este de a crea, de la bun început, un tot armonios, folosind în acest scop toate mijloacele esenţiale, astfel încât – pe o bază practică şi logică, fiecare element arhitectural să poată juca un rol în naşterea unei expresii de mare plasticitate, fără a prejudicia, în acelaşi timp, necesităţile practice implicate.

Le Corbusier L-SPIRITÙL NOU ÎN ARHITECTURĂ

Ne aflăm în faţa unui eveniment nou, a unui spirit nou, mai puternic decât orice, care trece peste toate obiceiurile şi tradiţiile şi care se răspândeşte în lumea întreagă; trăsăturile precise şi unitare ale acestui spirit nou sunt cât se poate de universale şi de umane şi, cu toate acestea, niciodată prăpastia care separă vechea societate de societatea maşinistă în care trăim n-a fost atât de mare.

Secolul nostru şi secolul trecut se opun la 400 de secole anterioare; x maşina, bazată pe calcul, născută din legile universului, a ordonat; Mruntând posibilele! /divagaţii ale. spiritului.: nostru, sistempl; coerent al legilor „fizicii; impunând existenţei noastre consecinţele sale şi forţându-ne spiritul spre un anumit sistem al

purităţii, ca a modificat deja cadrul vieţii noastre: s-a produs o prăpastie între două generaţii.

În faţa acestei prăpăstii, trebuie să reflectăm, să ne oprim şi să încercăm să vedem ceea ce e cazul să hotărâm, pentrü a începe să creăm mecanismul cu adevărat actual al existenţei noastfe.

Fără a măsura foarte exact faptele, în acest moment suntem nişte indivizi transformaţi. Abia simţim acest lucru. Ducem o viaţă rapidă, îndrăzneaţă, dură, grea, adesea zdrobitoare). avem impresia că ea poate continua mereu aşa, ca ea devine, cu fiecare zi, poate puţin mai grea, dar nu avem sentimentul", o repet; ba suntem complet transformaţi în comparaţie du perioada anterioară.

Astăzi dispunem de mijloace de a uritiări, ti mod admirabil, această ascensiune spre geometrie datorită inventării betonului armat, care ne pune la dispoziţie mecanismul ortogonal cel mai pur; suntem în posesia unui procedeu ortogonal pe care nicio epocă nu l-a mai avut, a unui procedeu care ne va permite să ne folosim de geometrie ca de un element capital al arhitecturii. În această seara voi avea de precizat mai cu seamă valoarea şi importanţa inegalabilă a geometriei.

Astfel, dacă suntem deja obosiţi să auzim vorbindu-se despre maşinism, aceasta este dovada rapidităţii fabuloase cu care se implantează ideile; când am întreprins cercetările noastre în vederea decantării ideilor prea numeroase care circulau pe atunci şi construirii unui sistem coerent al spiritului, bazându-ne pe transformarea actuală a societăţii, a condiţiei sociale, noi aduceam ceva nou; n-aveam de-a faféë-decât-cu itoaménitoare* exclamau de plă2 cere sau de indignare în faţa» tumultului maşinii, în faţa mitralierei, a picamerului, a locomotivei, a maşinii devoratoare de oameni; din contră, noi doream să reuşim a ne însuşi lecţia maşinii, pentru a-i lăsa, apoi, rolul ei propriu-zis, cel de a servi. Nu mai doream să o admirăm, ci să o evaluăm; doream să clasificăm evenimentele, pentru a furniza inimii noastre, după această victorie a raţiunii, elementele prin care să poată emoţiona.

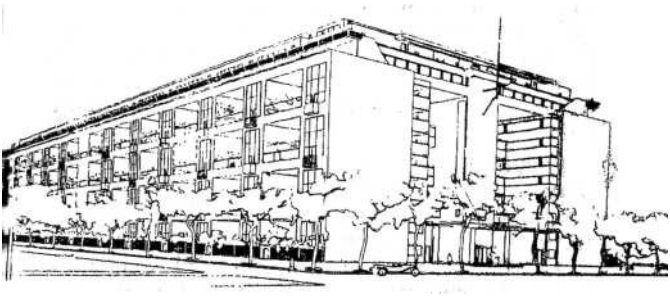
Această clasificare pe care am întreprins-o a fost utilă, cred, pentru o serie întreagă de cercetări care au fost făcute de atunci.

Noi am precizat din nou, în acel moment, condiţiile în care se dezvoltă maşinismul, legea economică fiind mijlocul prin care este gerată întreaga activitate modernă. Am constatat că maşinismul este bazat pe geometrie şi, în sfârşit, stabileam că omul nu trăieşte, în fond, decât din geometrie, că această geometrie este, la drept vorbind, însuşi limbajul său, semnificând prin aceasta că ordinea este o modalitate a geometriei şi că omul nu se manifestă decât prin ordine».

I

Omul, zic eu, se manifestă prin ordine: când ieşiţi, cu trenul, din Paris, ce vedeţi derulându-se prin faţa ochilor, dacă nu o imensă ordonare? Luptă împotriva naturii, pentru ab domina, pentru a o clasifica, pentru a-ţi procura plăcerile, într-un cuvânt, pentru a te instala într-o lume umană, care să nu fie mediul naturii antagoniste, ci o lume a noastră, guvernată de o ordine geometrică? Omul nu lucrează decât pe baza geometriei. Şinele sunt de un paralelism absolut, taluzele reprezintă realizarea iepurelor geometrice; podurile, viaductele, ecluzele, canalele, toată această creaţie urbană şi suburbană care se dezvoltă departe, pe câmp, arată că atunci când omul acţionează şi vrea să facă, act de voinţă, el Revine, prin forţa lucrurilor, un geometru şi creează pe baza geometriei. Prezenţa sa se „exprimă prin aceea că, într-un peisaj, care este un fapt al naturii, prezentându-se sub un aspect accidental, munca umană nu există decât sub formă de drepte, de verticale, de orizontale etc. Astfel se trasează oraşele şi se construiesc casele, sub imperiul unghiului drept.

Faptul de a recunoaşte acestui unghi o valoare decisivă şi capitală este deja o afirmaţie de ordin general foarte iftiportantă şi determinantă în estetică şi, prin urmare, în arhitect tură.



Le Corbusier
„Imineubles-Vttlas”, proiect. 1922

Ajungem deci la fenomenul geometriei în arhitectură, într-o vreme în care, cred, arhitectura poate începe să se definească pentru că mijloacele există.

Arhitectura n-ar fi putut fi formulată acum cincisprezece sau douăzeci de ani, pentru că nu dispuneam, în mod indiscutabil, de acest procedeu care este betonul armat.

Cu siguranţă, betonul armat există de vreo şaizeci de ani, dar n-a fost folosit în mod curent şi admis de toată lumea decât de puţină vreme. Acest procedeu, devenit comun şi pus la dispoziţia tuturor, se bazează, o repet, pe principiul ortogonal; în mod logic el provine, evident, din urigh M „” drept; este, deci, făcut pentru a ne seduce, de vreme ce el. conţine un principiu fundamental al plăcerii noastre estetice.

Ne-am obişnuit să nu cercetăm fenomenul arhitectural decât prin studiul palatelor; acestea reprezintă, fără îndoială, o realizare. Dar eu voi vorbi numai despre locuinţă, care constituie un pretext cu totul suficient pentru a formula legile şi regulile arhitecturii. Arhitectura actuală se ocupă de locuinţă, de locuinţa obişnuită şi comună, pentru oameni normali şi comuni. Ea abandonează palatul. A studia locuinţa pentru omul comun, pentru „toată lumea” înseamnă a regăsi bazele umane, scara umană, necesitatea tip, funcţiunea tip, emoţia tip.

Locuinţa are două scopuri. Este mai întâi o *m^3 & şijia de locuit*, adică o maşină destinată să ne furnizeze un

ajutor eficace pentru rapiditatea” şi exactitatea în lucru, o maşină promptă şi prevenitoare pentru a îndeplini exigenţele corpului: confortul. Dar ca mai este, apoi, locul util pentru meditaţie şi, în sfârşit, locul unde frumuseţea există şi-l aduce spiritului calmul care îi este indispensabil; eu nu pretind ca arta să fie un ghiveci bun pentru toată lumea, spun doar. că, pentru anumite spirite, locuinţa trebuie să aducă sentimentul frumuseţii. Tot ceea ce priveşte scôpurile practice ale locuinţei este adus de inginer; «în ceea ce priveşte meditaţia, spiritul de frumuseţe, ordinea care domneşte (şi care va fi suportul acestei frumuseţi), aceasta va fi *arhitectura*. De o parte munca inginerului, de cealaltă parte arhitectura.

Locuinţa provine direct din fenomenul antropocentrismului, cu alte cuvinte totul se reduce la om şi aceasta pentru motivul foarte simplu că locuinţa nu ne interesează, inevitabil, decât pe noi, cei care o locuim şi ne interesează mai mult decât orice altceva; locuinţa, se leagă de faptele noastre: este cochilia melcului. Trebuie, deci, ca ea să fie făcută pe măsura noastră… V

Tot ceea ce se reduce astfel la scară umană constituie o necesitate; este singura soluţie adoptat, este, mai ales, singurul mijloc de a vedea clar în problema actuală a arhitecturii şi de a permite, o revizuire totală a valorilor, revizuire indispensabilă după o perioadă care este, în fond, ultimul val al Renaşterii» rezultat al aproape şase secole de „cultură premaşinistă, perioadă strălucitoare, venită să se-fringă. În faţa maşinismului, perioadă care, spre deosebire de à noastră, s-a consacrat fastului exterior, palatelor seniorilor, bisericilor papilor.

Or „cum am mai spus-o, suntem în faţa unui fenomen nou”, maşinismul: mijloacele de a construi o casă care să fie la scara umană5 éânf total rasiuriiatè, îmbogăţite în mod prodigios, contoareobiceiurilor/ astfel încât; tot cefea. ce pp-a fost fişpat. moştenire clè treput nu ne/în aţ e de nici un/folos/şi prin, tptopări se (căutpţ/p, estetică. nouă» Sunteipe la începutul *forme*: pe aceasta vom încerca să o exprimé-Datorită materialelor moderne, zidul nu mai este

constituit decât dintr-o membrană subţire de cărămizi sau de oricare alt produs, formând închiderea, dublat de o a doua membrană, la interior; ceea ce era altă dată un organ de susţinere a devenit o simplă umplutură: împingând lucrurile la absurd, aş putea, fără dificultate şi fără pericol, să fac ziduri de hârtie: soliditatea edificiului n-ar suferi din cauza aceasta.

Iată deci un fenomen nou în arhitectură; nu mai trebuie să folosesc intervenţia grosimilor mari şi-a întinselor suprafeţe de ziduri care purtau în sine un sistem estetic determinat.

Prin urmare, atunci când spun că nu mai există acoperişuri, nici ziduri şi că aceşti factori reacţionează esenţialmente asupra esteticii, sunt determinat să caut o nouă estetică. e Pentru a putea fi formulată, această estetică are nevoie să fie corelată cu nişte baze sigure: care pot fi acestea?

Fiziologia senzaţiilor ne dă un punct de plecare util.

Această fiziologie a senzaţiilor este reacţia simţurilor noastre în faţa unui fenomen optic. Ochii mei transmit simţurilor mele spectacolul care li se oferă. În faţa acestor linii diverse pe care le trasez pe tablă se nasc tot atâtea senzaţii, diferite: în faţa unei linii frânte sau continue, însuşi sistemul cardiac este influenţat; noi resimţim oscilaţiile sau blândeţea liniilor pe care le privim.

Să căutăm” în continuare” repercusiunile acestor senzaţii fiziologice asupra sensibilităţii noastre; ajungem să facem o selectare: o anumită linie frântă este greu de suportat, o alta, continuă, este agreabilă; un anumit sistem de linii incoerente ne afectează, un altul, de linii ritmate, ne leagănă şi fără daţi foarte 1 repede* seama că se face o alegere, că se stabileşte o preferinţă şi că reveniţi, inevitabil, la ceea ce artiştii au făcut şi au ales întotdeauna, la liniile şi formele care satisfac simţurile noastre.

În acest domeniu de linii şi forme care ne satisfac simţurile verificăm încă o dată că geometria este atotputernică.

Le Corbusier
Schiţă pentru vila Savoye, 1929

Consecinţa va fi folosirea formelor geometrice pure; aceste forme vor avea pentru noi o atracţie considerabilă şi aceasta din două motive: mai întâi, ele acţionează în mod clar asupra sistemului nostru senzorial; apoi, din punct de vedere spiritual, ele poartă în sine perfecţiunea. Acestea sunt forme generate de geometrie, forme pe care le numim perfecte şi, de fiecare dată când găsim o formă perfectă, încercăm o mare satisfacţie. Trebuie să ştim că ne aflăm într-o epocă în care, pentru prima oară, datorită maşinismului, trăim în coabitare efectivă cu formele pure ale geometriei.

Aş dori să vă fac să apreciaţi în ce mod se precizează compoziţia operei arhitecturale, şi cum fenomenul geometric al arhitecturii atinge exactitatea.

Am spus că problema tehnică precedă şi constituie condiţia tuturor lucrurilor, că ea poartă în sine consecinţe plastice imperative şi că ea duce uneori la transformări estetice radicale; trebuie, apoi, rezolvată problema unităţii, care este cheia armoniei şi a proporţiei.

Traseele regulatoare servesc la rezolvarea problemei unităţii.

După gheară, se spune, recunoaştemleul; cu alte cuvinte, un leii îşi are toate organele în aşa fel făcute, încât îţi; el; există o armonie. Trebuie ca o operă arhitecturală să posede aceleaşi calităţi de armonie, aşa cum după gheare putem recunoaşte leul.

Care sunt factorii emoţionali ai unei arhitecturi? Ceea ce ochiul vede. Ce vede ochiul nostru? Vede suprafeţe, forme, linii. În opera arhitecturală trebuie să creezi din bucăţi esenţialul care determină emoţia, adică formele stimulatoare care o constituie, care o animă, care

introduc între ele raporturi apreciabile, care proporţionează senzaţiile.

Exact în aceasta constă invenţia arhitecturală: în raporturi, ritmuri, proporţii, condiţii ale emoţiei, maşină de emoţionat. Aici acţionează numai talentul.

Iată cum se stabileşte edificiul emoţional al arhitecturii: în primul rând, volumul general al edificiului vă afectează în mod absolut şi definitiv: este prima şi cea mai puternică senzaţie. Străpungeţi o fereastră, deschideţi o uşă; îndată apar raporturi între spaţiile astfel determinate; matematica lucrează. A terminat, atunci aceasta-i arhitectura. Rămâne de finisat lucrarea, introducând unitatea cea mai perfectă, ordonând opera, potrivind diverse elemente apar traseele regulatoare.

Traseul regulator a fost foarte folosit în anumite epoci mari, cel puţin din câte spun unii istorici de artă foarte buni; este ceea *ce am* citit, în special, în admirabila istorie a arhitecturii de Choisy; acesta spune chiar suficient pentru a deştepta în noi gustul unităţii.

Traseele regulatoare au căzut în desuetudine în această: Ultimă perioadă; trebuie deci să reintrăm în posesia acestui mijloc atât de util şi să vederii prin ce progres se ajunge la traseul regulator. / *.

Pentru a ajunge la aceste trasee regulatoare nu există o formulă unică, uşor de aplicat: este;

30 &

la drept vorbind, o chestiune de inspiraţie, de adevărată creaţie; trebuie găsită legea geometrică potenţială a unei compoziţii, care o ordonează şi o determină; la un moment. dat ea ne vine în minte şi unifică totul; intervipi atunci câteva modificări, câteva rectificări; o armonie perfectă domneşte, în sfârşit, în întreaga compoziţie.

— Deoarece nu există ziduri, nici acoperiş, se ajunge, în mod aproape normal, la formularea acestui principiu eroic, important prin urmările sale: nu mai există o cornişă posibilă. Nici zid, nici acoperiş, nici cornişă, rezultat tulburător al unei evoluţii tehnice. Câte urmări estetice în

cazul acesta!

A suprima cornişa, în momentul de faţă, înseamnă a ajunge la o consecinţă estetică importantă şi cu adevărat revoluţionară. Faptul de a o suprima şi de a putea explica această suprimare în mod logic, faptul de a construi bine, de a nu face o construcţie care să fie incomodă, supusă avariilor, reprezintă unul dintre câştigurile cele mai caracteristice ale arhitecturii actuale. Noi am ajuns la o concluzie de ordin estetic, şi anume aspectul simplu.

Simplitatea este rezultatul economiei şi dau acestui din urmă cuvânt cea mai înaltă valoare, pentru că el are cea mai frumoasă semnificaţie. Marea artă este simplă, marile lucruri sunt simple.

Dar să nu uităm niciodată – şi voi sfârşi prin aceasta – că dacă simplitatea e mare şi demnă este pentru că ea nu-i, prin definiţie, decât sinteza complicatului, a bogatului, a complexului. Este un comprimat. Ar fi dezolant să ne vedem scufundaţi în moda simplităţii, dacă această simplitate nu este decât o modă. Şi, totuşi, cam aceasta este soarta care ne ameninţă.

Pretutindeni vedem simplitatea şi ne extaziem spunând: este simplu! Dacă este o simplitate rezultând dintr-o mare complexitate sit dintr-o mare bogăţie, totul merge bine; dar dacă sărăcia este cea care se exprimă prin aceste modalităţi, aşa cum s-a exprimat, odinioară, prin modalităţile complicate ale decoraţiei, nu-i niciun câştig; nu s-a realizat niciun progres.

Doresc ca această simplitate să fie, din contră, concentrarea, cristalizarea unei multitudini de idei şi de mijloace.

Astfel, traseul regulator, suprimarea cornişei şi a acoperişului conduc spre simplitate; dar această simplitate cere, din contră, o mare exactitate constructivă, o precizie a intenţiei şi o rigoare a raţionamentului absolute; ea necesită, mai ales, aportul proporţiei, al raportului matematic, ea înţelege să provoace această plăcere de ordin matematic care este, am încercat să spun la începutul conferinţei, una dintre aspiraţiile cele mai fireşti

ale modului nostru modern de a judeca.

Le Corbusier

A CONSTRUI ÎN SERIE

Pentru majoritatea oamenilor, a construi în serie „în domeniul artei şi al arhitecturii înseamnă a întoarce spatele artei, bunei execuţii, demnităţii. Un obiect de serie încarnează oroarea născută în acest secol al maşinii. Cele mai mari eforturi ale grupărilor artistice sunt îndreptate împotriva seriei ameninţătoare. Dragostea pentru frumos şi pentru perfecţiune recomandă rezistenţa faţă de obiectul de serie.

Dragostea pentru frumosul stil *Ludovic al XIV-lea*, pentru *Renaştere* sau *Gotic*! Perfecţiunea *lucrului de mână*: sfere pe jumătate cubice, cilindri răsuciţi, suprafeţe deformate!

Oroarea născută de acest secol este o frumuseţe bazată pe puritatea formelor şi pe rigoarea execuţiei. Maşinile înlocuiesc lucrul de mână; sferele sunt netede, regulate şi perfecte; cilindrii au ceva din absolutul unei teorii: maşina, fără să fie surprinsă, trasează suprafeţele cele mai exacte.

Da, dar poetul este asasinat!

Pentru că poetul este o fiinţă lunatică, plimbându-şi melancolia printre durerile şi dezamăgirile acestei lumi bolnave.

Acest poet nu este asasinat, dar el moare, pentru că epoca plimbărilor sub lună a trecut.

Nu, poetul renaşte!

Pentru că poetul este acea fiinţă îndrăgostită de perfecţiune, care vrea să facă dintr-un om un zeu. Forţa sa voioasă înflăcărează: ea caută, găseşte cauzele şi mijloacele de a face zei. Şi poetul ţine în mână o sferă din oţel. şlefuit şi gândeşte: iată o dovadă că zeul pe care îl caut există… (? n

Lucrul în serie impune căutarea standarde lor. Standardul duce la perfecţiune…”

Atunci când se hotărăşte realizarea a 100.000 de obiecte se studiază îndeaproape prototipul. El va trebui să

răspundă la 100, la 1.000 de necesităţi, care reprezintă necesităţile a 100, a 1.000, a 100.000 de indivizi. Dacă se satisfac necesităţile a 100.000 de indivizi, putem afirma că au fost satisfăcute constantele umane şi că a fost creată o fiinţă care este un fiu al omului. Arta nu poate avea alt temei decât profunda satisfacere a necesităţilor omeneşti. Ce altceva este folclorul care dăinuie de-a lungul secolelor dacă nu o punere la punct, la scară umană, a sentimentelor profund unanime, ex – primate în forme care acţionează, cu adevărat, în mod universal asupra tuturor fiinţelor omeneşti? Atunci când 100.000; de fiinţe au formulât aceeaşi judecată asupra aceleiaşi probleme înseamnă că s-a făcut o alegere şi că aprecierea, cea mai sigură a fost făcuta; aici eşta perfecţiunea. Standardul este un produs da selecţie; *A*”.”, *T u*

Dar – de standard, este legată o alta; cauză a perenităţii şi o altă sursă a frumuseţii.

Atunci când se fixează un standard, se furnizează soluţia *economică* prin excelenţă, se găseşte caracterul exact şi nu cel aproximativ. Caracterul exact, exactitatea, aceasta este condiţia frumuseţii. Frumuseţea este constituită din raporturi tulburătoare; nu se pot raporta decât cantităţi exacte. Economia, este condiţia de bază a frumuseţii. Economia în sensul cel mai înalt.

Or, economia, în sensul cel mai brutal al cüvântüïui, condiţionează făbricaţia de serie. Atunci când Realizez o piesă unică, nu contează ék cesüpde mâtenăl! excesul de eforturi, exeeşul de fifrip. Multiplicatăcu 100.000, aceste exècsé-devin, punirşi; simplu, inacceptabile. Atunci economia brutăi-materială, devine economie în sensul cel mai înalt…$ *g* h →?

Acest secol ni se prezintă plin de cele mai bogate promisiuni pentru că legea economiei se află la capătul tuturor acţiunilor noastre. Pentru că maşina, care este o fatalitate la fel de inevitabilă şi la fel de impresionantă la un cataclism, ne dă mijloacele de a realiza, în mod pur, concepte pure. fir.

Sufletul omului, care se pierde în raţionamente şi se

agaţă de amintire, care tremură în faţa incertitudinii zilei de mâine, nu urmează decât cu întârziere salturile impetuoase ale spiritului. El se teme, se îndoieşte. Atunci când noi pătrundem deja în domenii noi şi imense cu calculele noastre, cu maşinile care ne orientează şi ne împing înainte cu violenţă şi cu putere, sufletul nostru priveşte în urmă cu regret.

Or, există deja aici o nouă stare de lucruri, implacabilă. *v.*).

Să vină atunci şi starea nouă de spirit care să ilumineze munca noastră!...

Această nouă stare de spirit se instaurează încetul cu încetul. Marea criză a epocii contemporane provine din disputa care s-a născut între o stare de lucruri nouă şi o slabe de spirit întârziată asupra vechilor obiceiuri şi credinţe.

Totuşi, noi recunoaştem, după semne sigure, că, în faţa faptului nou, suntem pe cale să ne construim un suflet nou şi că ne îndreptăm spre *armonie*; aceste semne sunt clare: moartea artelor decorative, apariţia unei arte purificate, intense, concentrate, cu o înaltă capacitate poetică (pictura modernă, cubismul este un prim martor); încetul cu încetul, şantierele de construcţii se vor industrializa; introducerea maşinilor în construcţie va conduce la stabilirea *elementelor-tip*; însuşi planul locuinţei va fi transformat, o nouă economie va domni în el; elementele-tip îi vor aduce unitatea detaliilor şi unitatea detaliilor este o condiţie indispensabilă frumuseţii arhitecturale. Oraşele vor pierde atunci aspectul haotic care le desfigurează astăzi. Va domni ordinea, iar traseele străzilor noi, mai vaste, mai bogate în soluţii arhitecturale vor oferi ochilor noştri spectacole magnifice.

Datorită maşinii, datorită tipului, datorită selecţiei, datorită standardului, se va afirma un *stil*. Va domni, din nou, acea ordine pe care poetul o caută în urma lui, în epocile trecute. Fie ca poetul să privească înainte, ţinând în mână o sferă de oţel şlefuit, simbolul perfecţiunii de azi înainte realizabilă, fie ca el să îndemne la ordine, să-şi

transpună în ordinea nouă a lucrurilor spiritul dornic de armonie. Noi raporturi se vor stabili: ele vor fi stilul epocii noastre.

Ne vom ocupa de locuinţele şi de mobilele noastre; ne vom recunoaşte necesităţile tip şi vom crea obiecte tip. Vom face tabula rasa dintr-un trecut *care* nu *mai poate exista şi pe care*, *pe deasupra*, *nu-l mai putem reactualiza*. Cu maşinile care se află în fabricaţie, cu materiile prime care există în industrie, căutăm să stabilim decorul care convine spiritului şi sufletului nostru.

Lucrul în serie duce la perfecţiune şi la puritate.

Marcel Iancu

ARHITECTURA NOUA

Ruperea unităţii atotcuprinzătoare de artă a arhitecturii, aşa cum această artă ni se înfăţişează în vremea Renaşterii, este pricina celor dintâi erezii în artele plastice: încercarea uşuratică şi deplasată a „iluzionării", căreia i s-au opus cu violenţă arhitecţii mari (Brunelleschi, Michelozzo, Blondel etc.).

Sciziunea s-a accentuat cu vremea, iar romantismul secolului trecut a consolidat catastrofalul individualism în artă.

O conştiinţă artistică nouă şi puternică s-a ridicat în lume, cu naşterea artelor „revoluţionare" (cubism, abstracţionism, constructivism), tocmai când arhitectura era să dispară într-un suvenir dulce din trecut şi artele plastice despuiate de însuşi sensul lor organic să devie speculaţii de cafenea.

Cu o claritate, oviolenţă şi o competenţă neîntâlnită de veacuri, artele plastice au dat după război primul atac care trebuia să elibereze şi să lumineze şi calea arhitecturii. Pregătirea se făcuse cu folosinţă, calea era deschisă. Din toate colţurile vechii Europe se ridică strigătul artistului după viaţă. Artele plastice refăcuseră procesul reintegrării elementelor esenţiale în creaţiunea artistică şi dictau tuturor artelor claritatea lor.

Manifestul artiştilor radicali din 1918 glăsuia:

Trebuie o concepţie unitară, adâncă, dacă vrem

deciziuni puternice, de lungă durată.

Noi artiştii reprezentăm o esenţială parte a generalităţii şi vrem să preluăm răspunderea evoluţiei ideale. Anunţăm că legea artistică a vremii noastre este azi aproape formulată. Spiritualitatea unei arte abstracte înseamnă deschiderea orizontului simţământului de iibertate al omului. Credinţa noastră este arta frăţească, misiune nouă a omului în societate. Arta constrânge la o unitate de concepţie ce trebuie să fie fundament al omului nou. *Vrem să unim puterea conştientă a producţiei forţelor individuale pentru realizarea misiunii acestora în cea comună, totală. Luptăm contra individualismului fără sistem. Cel mai înalt concept al nostru este căutarea unui plan* atotcuprinzător *de orizonturi spirituale*. Aceasta este datoria noastră. Vom da expresie valurilor formidabile, vom da directive vii tendinţelor disparate (Éggeling, Iancu, Richter). *În acelaşi timp*, dar fără niciun contact.

De Stiji, gruparea moderniştilor olandezi, care cei dintâi în Europa au realizat arhitectura nouă, lansa un manifest semnat de pictori, arhitecţi şi sculptori, în frunte cu Theo van Doesburg, din care extragem:

1. *Există azi o conştiinţă nouă şi una veche în lume. Cea veche se îndreaptă spre individual, cea nouă spre universal.*

2. *Arta nouă a adus la lumină ceea ce conţine conştiinţa cea nouă*: *echilibrarea proporţiei între individual şi universal.*

3. *Conştiinţa nouă este pregătită a se realiza şi în viaţa exterioară. Fondatorii noii concepţii care cred în reforma artei şi a culturii vor să distrugă preponderenţa individuală, dogmele care stau în drumul realizărilor, aşa precum în artele plastice s-a distras prin aboliţiunea naturalismului ceea ce stătea în drumul ultimelor noţiuni de artă.*

Programatic, cerinţele comune erau: 1) Distrugerea expoziţiilor. În schimb se cer ateliere de colaborări artistice pe problemele vieţii; 2) Exprimarea unei concepţii comune tuturor artelor pentru o bază spirituală universală

de a construi; 3) Distrugerea dualităţii între viaţă şi artă, arta devine viaţă; 4) Distrugerea dualismului între artist şi om, creatorul nou revenind la esenţa mijloacelor sale artistice, cere loc în viaţă, vrea să devină meşteşugarul unei noi civilizaţii.

Ne putem închipui ce ecou a creat în sufletul artiştilor tulburaţi de neîncrederea în creaţiile lor aceste revendicări. Zilele revoluţiilor postbelice au fost cel mai amplu laborator de încercări pentru ideile noi. Sculptorii, arhitecţii, pictorii acelor locuri au produs prin colaborare acele serii de expoziţii şi realizări din Rusia şi mai ales Germania, pe care noi le considerăm ca un vulcan de adevăruri ce nu se poate să nu schimbe suprafaţa pământului. Deodată, hegemonia artistică a revenit în mâinile arhitecturii inoculate. Cu această ocazie amintim numele lui Gropius şi Taut – cel dintâi, care a făcut primele realizări experimentale, cel de-al doilea, care a realizat lângă Berlin, în oraşul Magdeburg, primele realizări practice, în anul 1920 – ce vor rămâne veşnic, cu toată insuficienţa inerentă tranziţiei, primul monument al voinţei artistice a epocii noastre.

Nimeni nu putea profita mai mult de binefacerile unei clarificări până la elemente ale problemelor artistice ale timpului decât arhitectul, căci el rămăsese în lume fără tradiţie, fără şcoală, fără meşteşugari, fără credinţă. Un moment s-a simţit acest lucru şi lumea nouă credea că inginerul, ca unul mai adaptat vieţii, problemelor vii, soluţiilor fără înconjur în concepţia strict economică şi practică cerută azi, îi va lua locul. Pericolul era mare, cu atât mai mult cu cât tânărul arhitect ieşit din şcoală purta „lavallière”, pălării cu boruri romantice, iar în faţa vieţii, cu toate diplomele lui, nu ştia face nici măcar cât zidarul său.

Arhitectura nouă, în viu contact cu artele plastice moderne, a pus şi dânsa cu acestea problema simplificării formelor, a priceperii materialelor de prelucrat şi mai ales a distrugerii ideii eclectice de stiluri.

Prin schimbul viu de vederi ce s-a iscat, s-a înţeles, în

fine, că stilurile nu se fac, nu se combină şi că numai dintr-un optimism viu şi o înţelepciune pentru manifestările atât de caracteristice şi specifice ale zilelor noastre, dacă îi susţin rostul, se va naşte ca dintr-o funcţie: *stilul*. Pe de o parte ştiinţa, necesitatea cerinţelor practice (care sunt clar distincte de ale epocii înfloririi barocului de exemplu), pe care le găsim rezolvate prin maşină, pe de altă parte, pasiunea pentru sinteză artistică a formei naturale şi simple, reprezentând funcţiunea, au format soclul cercetărilor arhitecturii noi de astăzi.

Acum s-a înţeles că arhitectura nu poate fi arta de a desemna faţade sau nuduri, ci problema ei artistică rezidă în arta corespondenţelor spaţiale, a raporturilor echilibrate de volume, a proporţiilor şi a ritmurilor construite numai conform legilor organice ale sensibilităţii şi ale geometriei.

Problemele de azi nu mai sunt cele de altă dată.

Uzinele, Oraşele-Grădini, Locuinţele Ieftine, Zgârie-Norii îşi cer o concepţie adevărată. A le supune stilurilor moarte este o monstruozitate şi o dovadă de impotenţă. Toate valorile esenţiale ale arhitecturii trebuie revizuite: *interiorul*, singurul scop al acţiunii de a clădi, *urbanismul*, scopul social al arhitecturii, şi *estetica*, aceasta în sensul Utilitarist al clădirii.

Un tânăr arhitect german, L. Hilbersheimer, precizează în termenii următori problema arhitecturii de azi:

Ca orice disciplină stă şi arhitectura în faţa necesităţii de a aduce lumină în jurul mijloacelor ce-i formează fundamentul şi însăşi natura ei.

Aci i-a servit pictura drept călăuză, amintindu-i elementele de bază ale oricărei arte: elementele geometrice şi cubice care formează ultima obiectivare posibilă.

Corpurile simple cubice: cubul, sfera, cilindrul, prisma, piramida, elemente pur compoziţionale, sunt elementele de bază ale oricărei arhitecturi.

Faptul că natura arhitecturii înseşi este volum în

spaţiu constrânge la o claritate formală. Arhitectura îşi are originea în geometrie”.

S-a înţeles, în fine, azi, că arhitectura este prin excelenţă artă socială şi că individualismul în arhitectură este cel mai mare pericol.

Arhitectura a înflorit numai în acele vremi când în ideea de concepţie a celei mai simple orfevrării, ca şi a celui mai simplu monument, se oglindeşte acelaşi spirit bazat pe valori funcţional crescute şi de acord acceptate în timp şi loc.

După un secol de încercări sterile şi în ciuda istoricismului eclectic, se arată astăzi în Occidentul Europei o mişcare de arhitectură care întronează un nou simţ al formei, bazat pe o epuraţie de elemente geometrice, un nou simţ al materialelor, mai sincer, mai viu, care, după credinţa noastră, se va dezvolta în timp, în adevăratul stil crescut din spiritul şi economia vieţii noastre.

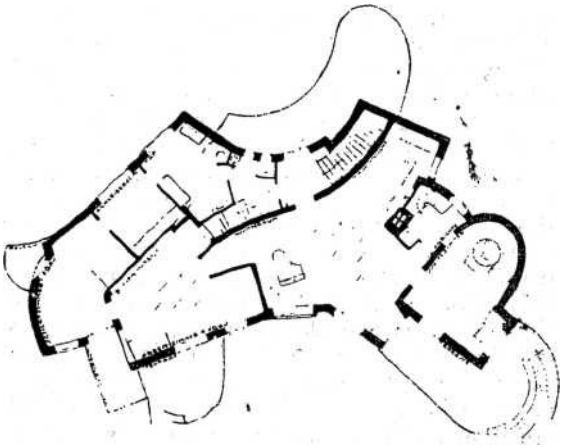
Hugo Häring
DRUMURI CĂTRE FORMĂ
1925

Lucrurile pe care le creăm noi, oamenii, sunt rezultatul eforturilor noastre canalizate în două direcţii: pe de o parte direcţia exigenţelor faţă de funcţionalitate, iar pe de alta, direcţia exigenţelor faţă de expresie. În lupta pentru forma lucrurilor se înfruntă deci exigenţe obiective, concrete, cu exigenţe de natură spirituală, iar materia pune la dispoziţie mijloacele necesare acestei bătălii. În această dispută accentul cade diferit pe cele două părţi adverse, în funcţie de obiect, perioadă istorică, zonă geografică, popor, dar şi în funcţie de materie. Exigenţele obiective vor prima dacă funcţionalitatea obiectului este vitală, în timp ce, dacă aceasta nu este importantă, lupta va fi câştigată de către exigenţele faţă de expresie. În cazul obiectelor de uz zilnic, al locuinţelor, al construcţiilor de apărare, al podurilor, al canalelor de irigaţie au dominat întotdeauna exigenţele funcţionale, în timp ce construcţiile dedicate zeilor sau morţilor au putut fi lăsate aproape în

întregime în seama exigenţelor faţă de expresie. Astfel, lucrurile îşi au originea în două tipuri de exigenţe, ceea ce şi explică întreaga gamă de conflicte ce apare în procesul de generare a formei. Căci, firesc, formele ce răspund bine exigenţelor privind utilizarea nu sunt totdeauna identice cu formele ce mulţumesc exigenţele faţă de expresie.

În acelaşi timp, formele funcţionale, modelate de viaţă, sunt un tip de forme elementare şi naturale, în timp ce formele create de dragul expresiei sunt forme guvernate de nişte legităţi derivate, de a căror existenţă omul îşi dă seama prin cunoaştere. Astfel, formele funcţionale, deşi supuse continuu unor modificări, sunt de fapt veşnice şi indestructibile, în timp ce formele create de dragul expresiei se perimează datorită evoluţiei cunoaşterii umane. Acest fapt are şi o altă semnificaţie: formele funcţionale se nasc pe anonime căi naturale, iar formele create de dragul expresiei provin dintr-o constituţie psihică şi sunt, deci, subiective, în cel mai înalt grad. Cu alte cuvinte: formele funcţionale sunt aceleaşi peste tot şi oricând, formele create de dragul expresiei sunt legate de sânge şi de cunoaştere şi, deci, şi de timp şi spaţiu. Istoria devenirii formei lucrurilor este, în realitate, istoria exigenţelor faţă de expresia lor.

Aceste exigenţe faţă de expresia lucrurilor au suferit, în ultimele decenii, o transformare profundă, de principiu. În timpul culturilor geometrice, omul extrăgea aceste exigenţe de natură spirituală din legitaţiile figurilor geometrice, legităţi opuse vieţii, devenirii, mişcării, naturii. Acum, am descoperit însă că multe obiecte pur funcţionale posedă deja o formă care răspunde satisfăcător exigenţelor



Hugo să ruig
Proiectul unei case la ţară. *1923*

noastre faţă de expresie. În plus, multe din aceste obiecte răspund cu atât mai bine exigenţelor faţă de expresie cu cât răspund mai bine exigenţelor funcţionale şi, de fapt, expresia acestor obiecte corespunde unei noi spiritualităţi. Am aderat la expresia maşinilor, vapoarelor, utilajelor şi instrumentelor. Prin această descoperire se deschide un capitol nou în istoria devenirii formei.

Căutăm acum ca expresia să nu se mai opună scopului căruia îi sunt destinate obiectele; încercăm să formulăm exigenţe faţă de expresie în acelaşi sens cu funcţionalitatea, încercăm deci să formulăm exigenţe faţă de expresie valabile în sensul vieţii, al devenirii, al mişcării, al unei forme naturale, căci drumul către o formă funcţională este şi drumul către natural. În natură, forma este rezultatul ordonării în spaţiu a mai multor lucruri, ordonare ce ţine seama de existenţa şi funcţionalitatea părţilor, dar şi a întregului. (în lumea culturii geometrice, forma lucrurilor e determinată de legile geometriei), Deci, dacă vrem să găsim şi nu să forţăm forma, să găsim şi nu să impunem structura, ne aflăm în acord cu natura, căci nu mai acţionăm împotriva ei, ci împreună cu ea. De fapt, în acest fel solicităm, pentru lucruri, ceea ce solicităm de mult în numeroase alte domenii ale vieţii. Ceea ce înseamnă că această transformare a exigenţelor noastre

faţă de obiecte nu reprezintă deci o particularitate a unui domeniu limitat, ci este efectul unei răsturnări generale în economia vieţii noastre spirituale, în consecinţă, este mai corect să spunem că trecem printr-o perioadă de transformări a activităţilor noastre de ordonare, construire şi creaţie spirituală, ale căror efecte le putem observa în cazul câtorva obiecte şi care îşi au originea în această răsturnare generală a vieţii spirituale. Azi, figurile pe care le aşezăm la baza creării formei nu mai provin din universul geometriei, ci din acela al figurilor organice, pentru că am descoperit că drumul vieţii constructive, creatoare, nu poate fi decât acelaşi cu drumul urmat de natură, drum al creşterii organice a planului, opus căilor geometriei.

Toate mişcările din viaţa noastră spirituală îşi află motivarea în această transformare, iar noua ordonare a lucrurilor, a cărei realizare am preluat-o, are loc prin şi în funcţie de aceşti noi termeni. Pentru a putea acţiona, acest impuls de a ordona, de a crea forma, de a construi trebuie supus unui plan. Sarcina noastră este de a găsi acest plan. Căci tot ceea ce ridicăm pe baza acestui plan trebuie să fie deja conţinut în el. Pe figurarea plană dar în drumul către tipurile de formă ale naturii se întâlnesc figuri plane identice cu cercul. Adică: există un drum către formă, pe care toate lucrurile, chiar şi cele asemănătoare figurilor geometrice sau cristalelor, se nasc ca formă din termeni planimetrici individuali, în timp ce, pe oricare alt drum, lucrurile capătă o formă din afară, care, de aceea, se va opune devenirii lor formale interioare. De aici ne dăm seama că fertilitatea activităţii noastre creatoare este deja conţinută în fertilitatea termenilor planimetrici cu care operăm. Dacă, la început, omul, necunoscând termenii planimetriei, a. acţionat în acord cu natura şi, deci, întotdeauna creator, omul culturilor geometrice a putut acţiona creator prin intermediul termenilor planimetrici limitaţi doar până în momentul în care forţa sa vitală, turnată în formele geometriei, după toate regulile şi legitaţiile acesteia, s-a epuizat, deci doar atâta timp cât

figurile geometrice, în dorinţa lor de desfăşurare, au radiat căldură vieţii. Este adevărat că termenii planimetriei geometrice au acţionat energizant, dar şi vlăguitor şi ucigător. Pe parcursul evoluţiei culturilor geometrice, aceşti termeni planimetrici s-au umplut, treptat, de energie proprie, retrăgându-se din faţa vieţii; au evoluat de la triunghi la pătrat, dreptunghi şi cerc şi ajung, prin alte transformări, să se apropie de termenii planimetrici ai naturii organice. În momentul pe care îl trăim acum, moment în care nu putem acţiona în sensul naturii, nici ca primii oameni, dar nici făcând abstracţie de cunoaştere, moment în care trebuie să acţionăm conform unui plan, nu există alt drum decât acela al acţiunii în sensul naturii, drum al unei acţiuni bazate pe cunoaştere şi pe un plan, drum al unei ordonări în sensul naturii, care să ţină seama de existenţa individuală a părţii şi de folosul adus de aceasta întregului. Acest întreg este forma vieţii noastre.

Deci, dacă dorim să ne exprimăm exigenţele faţă de găsirea formei fiecărui lucru, trebuie mai întâi să ne exprimăm exigenţele faţă de găsirea formei unei vieţi noi, a unei societăţi noi. Aceasta pentru că nu putem stabili sensul părţii înainte de a cunoaşte sensul întregului căruia îi aparţine partea. Deci, dacă am cerut ca găsirea formei fiecărui lucru să urmeze calea urmată de natură, trebuie să cerem, în completare, sau, de fapt, în avans, ca întreaga devenire formală a noii vieţi, a noii societăţi, să urmeze sensul naturii şi nu să se opună acestuia.

Vrem să descoperim lucrurile şi să le lăsăm să-şi desfăşoare propria formă. Ne repugnă să le impunem o formă, să le determinăm din afară, să le supunem unor legităţi derivate, să le siluim.

Am greşit atunci când le-am transformat în scena unor demonstraţii istorice, dar am greşit la fel de mult când am făcut din ele obiect al capriciilor noastre.

La fel greşim şi atunci când le aşezăm la bază figuri geometrice, pentru că, şi în acest fel, le bruscăm (Corbusier). Formele geometrice nu sunt nici forme primare şi nici tipuri primare ale formei. Sunt, de fapt,

abstracţiuni, legităţi derivate şi, astfel, unitatea pe care o realizăm pe baza lor asupra formei este o unitate superficială şi nu o unitate din domeniul vieţii.

Noi dorim însă unitate în domeniul vieţii şi împreună cu viaţa. O sferă perfectă din metal este, într-adevăr, o ocazie fantastică pentru spirit, dar o floare reprezintă o experienţă.

A încorseta lucrurile în forme geometrice înseamnă a le uniformiza a le mecaniza.

Noi nu dorim însă mecanizarea lucrurilor, ci doar fabricarea acestora.

A mecaniza lucrurile înseamnă a mecaniza însăşi viaţa lor, care este chiar viaţa noastră, ceea ce echivalează cu moartea. În timp ce a mecaniza fabricarea lucrurilor înseamnă a câştiga viaţă.

Forma lucrurilor poate coincide cu unele figuri geometrice – aşa cum e cazul unui cristal – dar, în natură, figura geometrică nu este niciodată conţinut şi origine pentru formă. Noi ne opunem, deci, principiilor lui Corbusier (nu însă şi lui personal).

Sarcina noastră nu constă în modelarea individualităţii noastre, ci în modelarea individualităţii lucrurilor. Fie ca expresia lor să coincidă cu ele însele.

Walter Gropius

ARHITECTURA INTERNAŢIONALĂ

În perioada de timp anterioară, arta de a construi s-a cufundat într-o concepţie sentimentală, estetico-decorativă, care considera drept scop al ei utilizarea superficială a unor motive, ornamente şi profile, preluate din culturi în majoritate trecute, care acopereau structura clădirii fără necesara relaţie internă. Astfel, în loc să fie un organism viu, clădirea a fost degradată la nivelul de purtător al formelor superficiale de împodobire, lipsite de viaţă. Legătura indispensabilă cu tehnica, aflată în progres, a noilor materiale şi construcţii s-a pierdut în contextul acestei decăderi; atâta vreme cât nu stăpânim posibilităţile suverane ale tehnicii, arhitectul, artistul, a rămas prizonierul estetismului academic, a ostenit şi s-a

lăsat subjugat de convenţii, iar modelarea locuinţelor şi a oraşelor i-a scăpat din mână. Această evoluţie în direcţia formalismului, oglindită în zsm-ele succesive din ultimele decenii, pare să-şi fi aflat sfârşitul. Un nou spirit constructiv fundamental se manifestă concomitent în toate ţările cu îndelungată tradiţie culturală. Luăm din ce în ce mai mult cunoştinţă de faptul că o voinţă vie de a modela, înrădăcinată în comunitatea socială şi în viaţa acesteia, cuprinzând toate domeniile modelării umane întru atingerea unui ţel unitar, începe şi se termină în construcţie. O consecinţă a acestui spirit transformat şi profund şi a noilor sale mijloace tehnice este modificarea formei arhitecturale, care există nu prin ea însăşi, ci decurge din *esenţa* clădirii, din funcţiunea acesteia, pe care ea trebuie să o îndeplinească. Epoca anterioară a formalismului a răstălmăcit principiul firesc, după care *esenţa* unei clădiri determină teh nica, iar aceasta, la rândul ei, îi determină clădirii; forma; a uitat esenţialul şi cauzalul în faţa aspectelor superficiale ale formei şi ale mijloacelor reprezentării sale. Noul spirit modelator însă, care prinde, cu încetul, a se dezvolta, revine la baza lucrurilor: ca să creăm un obiect, astfel încât să aibă o funcţionalitate adecvată – o mobilă, o casă –, trebuie cercetată mai întâi esenţa sa. *Cercetarea fundamentală* a unei lucrări arhitecturale este legată de limitele mecanicii, ale staticii, ale opticii şi ale acusticii în aceeaşi măsură în care depinde de legile proporţiei. Proporţia este o problemă a lumii spiritului; materia şi structura apar ca purtători ai ei, cu ajutorul cărora se exprimă spiritul maestrului; ea este dependentă de funcţiunea clădirii, îi exprimă esenţa şi abia ea îi conferă tensiune, viaţă spirituală proprie, dincolo de valoarea sa de întrebuinţare. Dintre multiplele posibilităţi de rezolvare, toate la fel de economice – pentru fiecare comandă există multe asemenea soluţii –, artistul creator o alege, în cadrul limitelor ce i le impune epoca, după modul său personal de a simţi, pe aceea care i se potriveşte. Ca urmare a acestui fapt, opera poartă semnătura creatorului său. Este însă

greşit să se deducă de aici necesitatea de a accentua, cu orice preţ, individualul. Dimpotrivă, voinţa care caracterizează epoca noastră, aceea de a dezvolta o concepţie *unitară* despre lume, presupune aspiraţia către eliberarea valorilor spirituale din îngrădirea lor individuală şi promovarea acestora la rang de *valabilitate obiectivă*. Atunci rezultă de la sine unitatea configuraţiilor exterioare, care duc spre cultură, îşi croieşte drum, în toate ţările cu o bogată cultură, o marcă arhitecturală modernă unitară, condiţionată de *circulaţia şi tehnica universală*, dincolo de graniţele naturale de care rămân legate atât popoarele, cât şi individualităţile. Arhitectura este întotdeauna naţională şi întotdeauna individuală, însă din cele trei cercuri concentrice – individ-popor-omenire – ultimul, şi cel mai mare, le înglobează pe celelalte două. De aici titlul: *Arhitectura internaţională*!

Atunci când studiem ilustraţiile acestei cărţi, să nu, pierdem din vedere că exploatarea raţională a timpului, a spaţiului, a materialului şi a banilor, în industrie şi economie, determină în mod hotărâtor factorii ce dau înfăţişare unităţilor de construcţie moderne: exactitate în caracterul formei, simplitate în complexitate, structurarea tuturor unităţilor constructive duj) a funcţiunile corpurilor de qlădiri, ale străzilor şi ale mijloacelor de transport, limitarea la forme de bază tipice, înserierea şi repetarea lor. Se simte o nouă voinţă de a modela construcţiile lumii noastre înconjurătoare, pornind de la legitatea lor internă, fără minciuni şi dulcegării, de a desluşi funcţional sensul şi scopul din ele însele, prin tensiunea maselor, şi de a respinge tot ceea ce este de prisos şi care le maschează forma absolută. Maeştrii constructori din această carte aprobă lumea actuală a maşinilor şi a vehiculelor, precum şi tempoul acesteia, aspiră spre mijloace de modelare din ce în ce mai cutezătoare, pentru a depăşi, pe nesimţite, în faptă şi în gândire, inerţia acestei lumi.

Jacobus Johannes Pieter Oud

DA ŞI NU:

MĂRTURISIRILE UNUI ARHITECT

Despre tehnică

Mă închin în faţa miracolului tehnic, totuşi nu cred că un vapor cu aburi poate fi comparat cu Partenonul.

Pot fi entuziasmat de frumuseţea aproape deplină a liniei unei maşini, totuşi avionul îmi pare încă din cale afară de neajutorat.

Duc dorul unei locuinţe care să satisfacă toate pretenţiile mele de iubitor al comodităţii, totuşi o casă de locuit reprezintă, pentru mine, mai mult decât o maşină de locuit.

Nutresc cele mai mari speranţe în ceea ce priveşte perfecţionarea pe care modul de producţie mecanic o poate aduce arhitecturii, totuşi mă tem că admiraţia fără rezerve pentru tot ceea ce este mecanic ar conduce la o recidivă regretabilă.

Despre tipizare

Aştept de la tipizarea elementelor secundare de construcţie o cristalizare a formei creatoare de stil, totuşi casa tip, în serie, anticipat, îmi pare greu de încorporat în ansamblul marelui oraş.

Despre materiale

Eu credeam că această concepţie despre arhitectură a vremii noastre nu satisface toate cerinţele materialelor folosite în prezent, totuşi mi s-a demonstrat că materialele actuale nu sunt la înălţimea evoluţiei progresiste a arhir tecturii de astăzi.

Despre formă înţeleg năzuinţa despre o formă asimetrică într-o epocă de descompunere distructivă a artei, totuşi nu îmi este limpede de ce o perioadă artistică efervescentă nu s-ar exprima într-o formă simetrică.

Despre arta modernă

Pot să tremur de emoţie când privesc o operă de artă modernă, totuşi nu-mi este întotdeauna clar dacă acest lucru se întâmplă din cauza modernismului sau din cauza artei.

Despre noul stil

Eu sunt, fără rezerve, de partea artei moderne din a cărei intenţie vie se va naşte, în timp; noul stil, totuşi

trebuie să recunosc faptul că, uneori, preţuiesc în ea la fel de mult forţa cu care frânge vechiul, ca şi talentul cu care construieşte noul.

Despre raţionalism

La şcoală am învăţat că un arhitect raţionalist este acela care respectă construcţia, totuşi, pentru mine, arhitectul devine raţionalist abia atunci când ţine seama de scop.

Consider un lucru indiscutabil faptul că o arhitectură nouă poate să ia naştere numai pe baza principiilor raţionale, totuşi, pentru mine, raţionalismul reprezintă polul opus artei.

Despre adevăr

Eu eram de părere că piatra de încercare a artei timpului nostru este adevărul ei, totuşi am ajuns la convingerea că noutatea esenţială rezidă mai mult în claritatea ei.

Nikolai A. Ladovski

BAZELE CONSTITUIRII
TEORIEI ARHITECTURII
(SUB SEMNUL ESTETICII RAŢIONALISTE)

Raţionalismul arhitecturii este fondat pe principii economice, la fel ca şi raţionalismul tehnic. Diferenţa constă în aceea că raţionalismul tehnic rezidă în economia muncii şi a materialului la crearea unei construcţii utile, iar raţionalismul arhitectural înseamnă economia energiei psihice la perceperea mijloacelor spaţiale şi funcţionale ale construcţiei. Sinteza acestor două raţionalisme într-o construcţie constituie arhitectura raţionalistă.

Partea I. Despre formă

I. La perceperea formei materiale ca atare putem vedea, în acelaşi timp, expresia următoarelor calităţi:

1. geometrice – relaţiile dintre părţi, muchii, colţuri, caracterul suprafeţelor etc.

2. fizice – pondere, densitate, masă etc.

3. fizico-mecanice – stabilitate, mobilitate.

4. logice – expresivitatea suprafeţei ca atare şi ca delimitare a volumului.

În funcţie de expresivitate, de mărime şi de cantitate, putem vorbi despre:

a. forţă şi slăbiciune b. mărime şi micime c. finit şi infinit.

2. Arhitectura operează cu aceste „calităţi” ca dimensiuni determinate. Arhitectul construieşte forma introducând elemente care nu sunt tehnice sau utilitare în adevăratul sens al cuvântului şi care pot fi privite ca motive arhitecturale. Din punct de vedere al arhitecturii, aceste motive trebuie să fie raţionale şi să servească celei mai înalte cerinţe a omului – aceea de a se orienta în spaţiu.

4. Munca arhitectului asupra expresivităţii geometrice a formei, pe care o percepem întotdeauna în perspectivă, constă în apropierea dintre imaginea primită de la perceperea perspectivei reale şi imaginea dată în proiecţii.

Putem admite ca arhitectul, construind forma, să nu ştie cum va fi ea percepută de către privitor? O astfel de ipoteză ar însemna o deplină lipsă de principialitate şi imposibilitatea oricărei măiestrii în domeniul expresivităţii geometrice. Este necesar să se stabilească faptul că partea arhitectural-geometrică a formei materiale constă în prelucrarea ei, în aşa fel încât privitorul să vadă, într-adevăr, caracteristica ei geometrică, în măsura în care acest lucru este necesar în cazul dat.

Le Corbusier

Pierre Jeanneret

CELE CINCI PUNCTE ALE UNEI NOI ARHITECTURI

Căutări asidue, obstinate, au condus la realizări parţiale care pot fi considerate drept produse de laborator. Aceste rezultate deschid noi perspective în arhitectură; acestea, la rândul lor, sunt oferite urbanismului, care poate găsi în ele mijloacele soluţionării gravei maladii a oraşelor actuale.

1. „Pilotis”.

Casa pe pilotis! Casa se afunda în pământ: încăperi obscure şi adesea umede. Betonul armat ne oferă aceşti

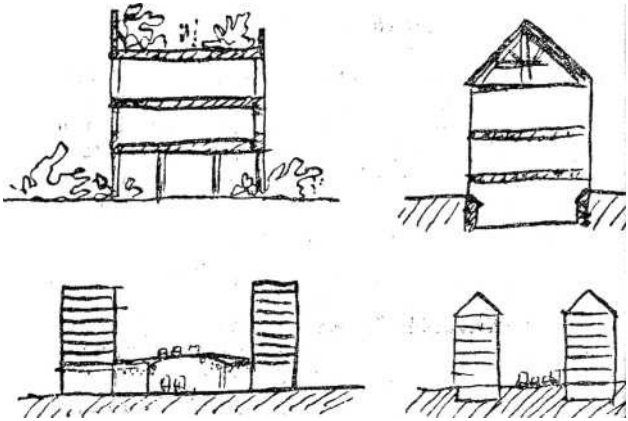
pilotis. Casa pluteşte în aer, departe de pământ; grădina trece sub casă şi, de asemenea, pe casă, pe acoperiş.

2. Acoperişurile-grădină

De secole, un acoperiş tradiţional rezistă, în mod normal, iernii cu covorul ei de nea, atâta timp cât casa este încălzită cu sobe.

Din clipa în care s-a instalat încălzirea centrală, acoperişul tradiţional nu mai convine. Acoperişul nu trebuie să mai fie în pantă, ci drept. Apa nu mai trebuie să se scurgă la exterior, ci la interior.

Adevăr de netăgăduit: climele reci impun desfiinţarea acoperişului înclinat şi determină construirea acoperişurilor-terasă drepte, cu scurgerea apei în interiorul casei.



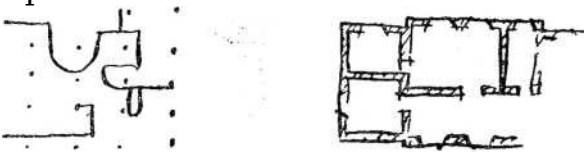
Betonul armat este noul mijloc care permite realizarea acoperişului omogen. Betonul armat se dilată puternic. Dilatarea generează fisurarea atunci când se produce contracţia brutală, în loc să căutăm evacuarea rapidă a apei de ploaie, să ne străduim, din contră, să menţinem o umiditate constantă pe betonul armat şi, prin aceasta, o temperatură constantă a betonului. Măsură specială de protecţie: nisipul ce acoperă dalele groase de

ciment, cu rosturile distanţate; aceste rosturi sunt semănate cu gazon. Nisipul şi iarba nu lasă apa să se filtreze decât cu încetineală. Grădinile-terasă devin bogate: flori, arbuşti şi copaci, gazon.

Raţiuni tehnice, raţiuni economice, raţiuni de confort şi raţiuni sentimentale ne conduc la adoptarea acoperişului-terasă.

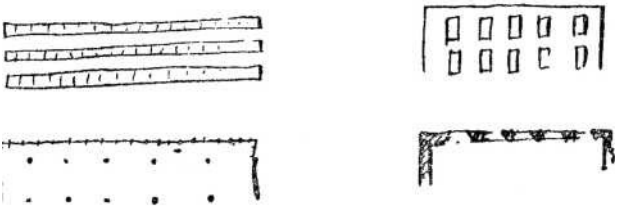
3. Planul liber

Până acum: ziduri portante; pornind din subsol, ele se suprapun, formând. parterul şi „etajele, până la acoperiş. Planul este sclavul zidurilor portante. Betonul armat aduce planul liber! Etajele nu se mai suprapun prin compartimentare. Ele sunt libere. Mare economie a volumului construit, folosire riguroasă a fiecărui centimetru. Mare economie de bani… Raţionalism sporit al noului plan!



4. Fereastra în lungime

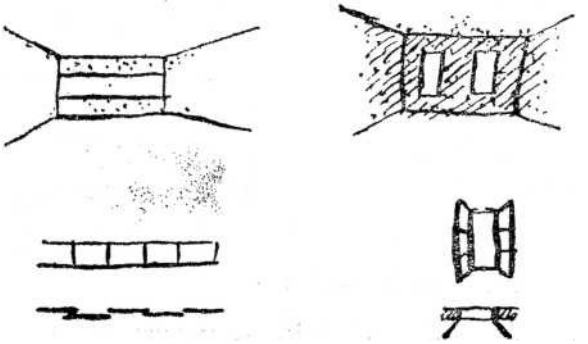
Fereastra este unul dintre obiectivele esenţiale ale casei. Progresul aduce o eliberare. Betonul armat revoluţionează istoria ferestrei. Ferestrele se pot întinde de la un capăt la celălalt al faţadei. Fereastra este *elementul mecanic-tip* al casei; pentru toate reşedinţele particulare, toate vilele, toate locuinţele muncitoreşti, toate imobilele de locuinţe.



5. Faţada liberă

Stlipii retraşi de la faţadă, în interiorul casei. Planşeul se continuă în consolă. Faţadele nu mai sunt decât nişte membrane uşoare de pereţi izolatori sau de ferestre.

Faţada este liberă; ferestrele, fără a fi întrerupte, se pot întinde de la un capăt la celălalt al faţadei.



Walter Gropius

PRINCIPIILE PRODUCŢIEI BAUHAUS

Bauhaus vrea să slujească evoluţiei clădirii de locuit în raport cu epoca, de la cel mai simplu obiect de mobilier până la locuinţa finită.

În convingerea că locuinţa şi dotarea sa trebuie să se situeze într-o profundă relaţie, *Baubaus caută* – prin muncă experimentală sistematică în teorie şi practică – în domeniul *formal*, *tehnic şi economic* –, să găsească forma fiecărui obiect din funcţiunile şi condiţionările sale naturale.

Omul modern, care poartă costumul său modern, nu unul istoric, are nevoie şi de locuinţe moderne, potrivite cu el şi cu epoca, cu toate obiectele de uz cotidian corespunzătoare prezentului.

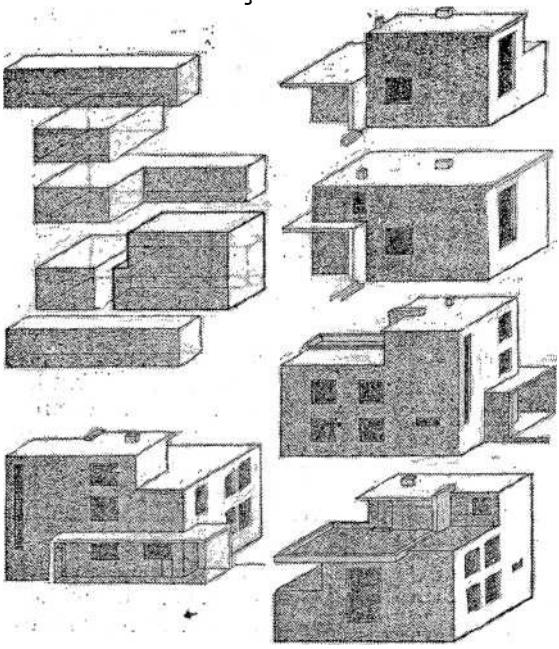
Un obiect este determinat de esenţa sa. Pentru a-l modela astfel încât să fie funcţional – un vas, un scaun, o casă – trebuie mai întâi să-i fie cercetată esenţa; căci el trebuie *să slujească pe deplin scopului său*, *adică să-şi îndeplinească practic funcţiunile*, *să fie trainic*, *ieftin şi „frumos”*.

Această cercetare fundamentală duce la rezultatul că, luându-se fără şovăire în considerare toate metodele de execuţie, construcţiile şi materialele moderne, se nasc forme care, abătându-se de la tradiţie, acţionează adesea într-un mod neobişnuit şi surprinzător (ca, de exemplu, transformarea structurală a încălzirii şi a iluminatului).

În schimb, căutarea de noi forme cu orice preţ, atâta vreme cât acestea decurg din obiectul însuşi, este respinsă în aceeaşi măsură ca şi utilizarea unor podoabe formale pur decorative – imaginate sau preluate din istorie.

Căci capacitatea de a modela „frumos" un obiect se întemeiază pe stăpânirea cu măiestrie a tuturor premiselor economice, tehnice şi formale din care rezultă organismul său. Felul în care omul modelator ordonează relaţiile maselor, ale materialelor şi ale culorilor obiectului de modelat îi conferă acestuia aspectul caracteristic. În *proporţiile* acestei ordonări se ascunde valoarea sa spirituală, şi nu adaosul exterior de ornament şi profil decorativ; ba chiar acestea îi afectează forma limpede atâta vreme cât ele nu au un temei funcţional.

Doar printr-un contact de durată cu tehnica în plin progres, cu inventarea de noi materiale. şi de noi modalităţi de construcţie, individul creator dobândeşte capacitatea de *a ataşa*



Walter Gropius
Proiect de modulare pentru locuinţe-tip, 1925

printr-o relaţie vie prezentul la tradiţie şi de a

dezvolta din aceasta *noua idee despre operă*:

Afirmarea hotărâtă a, mediului plin de viaţă al maşinilor şi al vehiculelor.

Modelarea organică a obiectelor, pornindu-se de la propria lor legitate ancorată în prezent, fără înfrumuseţări şi dulcegării romantice.

Simplitate în diversitate, exploatarea la maximum a spaţiului, a materialului, a timpului şi a banilor.

Crearea de *tipuri* pentru obiectele utile de întrebuinţare zilnică este o necesitate socială. Necesităţile vitale ale majorităţii oamenilor sunt, în esenţă, aceleaşi. Casa şi dotarea sa constituie o problemă de necesar de masă, modelarea lor este în mai mare măsură o chestiune de raţiune decât una de pasiune. Maşina creatoare de tipuri este un mijloc eficient de a-l elibera, pe individ prin auxiliare mecanice – aburi şi electricitate – de propria-i muncă materială pentru satisfacerea nevoilor sale vitale şi de a-i procura produse multiplicate mai ieftine şi mai bune decât cele confecţionate manual. O violare a individului prin tipizare iscă la fel de puţine temeri ca şi uniformizarea deplină a îmbrăcămintei prin dictatul modei. În ciuda similitudinii tipice a părţilor separate, individului i se conservă spaţiu de manevră pentru variaţia, personală. Căci, ca urmare a concurenţei naturale, numărul tipurilor la dispoziţie, pentru unul şi acelaşi obiect, este, totuşi, mereu atât de bogat, încât alegerea personală a modelului ce-i corespunde în mod optim este lăsată pe seama individului.

Atelierele *Bauhaus* sunt, în esenţă, *laboratoare* în care sunt dezvoltate în machete şi încontinuu perfecţionate obiecte apte de a fi multiplicate, tipice pentru epoca de astăzi.

Bauhaus vrea să cultive în aceste laboraratoare un tip nou, inexistent până acum, de colaboratori pentru industrie şi meşteşug, care să stăpânească în egală măsură tehnica şi forma.

Ţelul de a crea modele tipice, care să îndeplinească toate cerinţele economice, tehnice şi formale, reclamă o

selectare a celor mai bune minţi, de o formaţie cuprinzătoare, care să fie iniţiate atât în practica fundamentală a meşteşugului, cât şi în cunoaşterea exactă a elementelor de modelare formale şi mecanice şi a legilor lor de compoziţie.

Aceşti constructori de machete trebuie să fie familiarizaţi şi cu metodele tehnice de multiplicare în fabrică, cu ajutorul maşinilor, metode care se abat de la cele artizanale şi aceasta chiar dacă machetele sunt confecţionate manual. Căci din particularitatea maşinii se dezvoltă noua „autenticitate" şi „frumuseţe" proprii produselor ei, în vreme ce imitarea ilogică a produselor meşteşugăreşti, prin intermediul maşinii, poartă mereu stigmatul surogatului.

Bauhctus susţine ideea conform căreia contradicţia dintre industrie şi meşteşug se carac-o terizează mai puţin prin diferenţa dintre unelte, cât, mai degrabă, prin *diviziunea*, respectiv *unitatea* muncii. Meşteşugul şi industria sunt însă concepute într-o apropiere constantă. Meşteşu-i gul din trecut s-a modificat, meşteşugul viito-irului se va dizolva într-o nouă unitate a proi dueñei, în care el va fi purtătorul *muncii ex*-i *perimentale pentru producţia industrială*. Exi perimentele speculative în atelierele-laborator; vor crea modele – tipuri – pentru producţia de serie în fabrică.

Hannes Meyer

LUMEA NOUA

Călătoria la Polul Nord a dirijabilului „Norge", planetariul „Zeiss" din Jena şi nava cu propuişor Flettner sunt ultimele etape comunicate ale mecanizării pe glob. Ca rezultate ale gândirii exacte, ele dovedesc vădit o penetraţie progresivă a ştiinţelor în lumea noastră înconjurătoare. Astfel, diagrama prezentului indică pretutindeni, în mijlocul liniilor încâlcite ale câmpurilor sale de forţe sociale şi economice, dreptele de origine mecanică şi ştiinţifică. Ele dovedesc în mod semnificativ triumful omului conştient asupra naturii amorfe. Această recunoaştere zdruncină valorile existente şi le modifică

formele. Ea modelează hotărâtor noua noastră lume.

Străzile noastre sunt luate cu asalt de automobile: între orele 18 – 20 pe trotuarul bulevardului parizian Champs-Élysées ne împresoară un fortissimo absolut al dinamicii metropolei. „Ford” şi „Rolls-Royce” dispersează nucleul oraşului şi estompează depărtarea şi graniţele dintre oraş şi teritoriu. În văzduh plutesc avioane: „Fokker”, şi „Farman” sporesc posibilităţile noastre de mişcare şi distanţa faţă de pământ; ele nu ţin cont de graniţele dintre ţări şi reduc distanţele dintre popoare. Reclamele luminoase sclipesc, difuzoarele urlă, claxoanele uruie, afişele fac publicitate, vitrinele licăresc; simultaneitatea evenimentelor amplifică la infinit conceptul nostru de „timp” şi „spaţiu”, ne îmbogăţeşte viaţa. Trăim mai repede, deci mai mult. Simţul vitezei este pentru noi mai acut ca oricând, iar recordurile de viteză constituie un câştig indirect pentru toţi. Planorismul, lansările cu paraşuta şi acrobatica pe scenele teatrelor *variété* rafinează dorinţa noastră de echilibru.

Orarul strict de lucru în cadrul întreprinderilor şi al birourilor, precum şi programarea de ordinul minutelor pentru mersul trenurilor ne fac să trăim în chip mai conştient. Prin intermediul piscinei, al sanatoriului şi al toaletelor publice igiena pătrunde în peisajul local şi produce, prin closetul cu apă curentă, lavaboul şi cada de baie din faianţă, o nouă clasă de obiecte sanitare. Tractorul Fordson şi foreza tip Von-Meyenburg deplasează centrele de greutate ale gospodăriilor rurale şi accelerează cultivarea pământului şi cultura intensivă a terenurilor arabile. Maşina de calculat a lui Bourough ne eliberează creierul, pârlograful – mâna, motorul Ford – de sentimentul legării de un loc anume, iar Handley-Page de sentimentul legării de pământ. Radioul, marconigramul şi telefotografia ne izbăvesc de izolarea naţională, deschizându-ne calea spre comunitatea universală. Gramofonul, microfonul, orchestrionul şi pianul electric ne obişnuiesc urechea cu zgomotul ritmurilor imh personal-mecanizate; „His Master’s Voice”, „Vox” şi „Brunswick”

împlinesc nevoia de muzică a milioane de compatrioţi. Psihanaliza sparge lăcaşul mult prea strâmt al sufletului" iar grafologia dezvăluie caracterul individului. „Mazdaznan", „Coué", „Die Schönheit" sunt indicii ale dorinţei de înnoire care a izbucnit peste tot. Portul tradiţional cedează în faţa modei, iar masculinizarea exterioară a femeii indică egalitatea interioară în drepturi dintre sexe. Biologia, psihanaliza, teoria relativităţii şi entomologia devin bun spiritual public: France, Einstein, Freud şi Fabre sunt sfinţii zilelor noastre. Locuinţa noastră devine mai mobilă decât oricând; locuinţele colective, vagonul de dormit, iahtul-locuinţă şi transatlanticul subminează noţiunile tradiţionale. Învăţăm esperanto. *Devenim cetăţeni ai lumii*.

Fiecare epocă reclamă forma sa proprie. Sar cina noastră este de a remodela noua noastră lume cu mijloacele noastre de astăzi. Totuşi, ne apasă povara cunoştinţelor despre trecut, iar instruirea noastră superioară ne ascunde tragismul inhibiţiilor pe noul drum. Aprobarea fără rezerve a zilei de azi1 conduce la renegarea brutală a trecutului. Vechile instituţii ale predecesorilor, gimnaziile şi academiile, devin şi mai vechi. Teatrele orăşeneşti şi muzeele devin pustii. Este proverbială deruta nervoasă a artei decorative. Fără povara siluetelor clasice, a confuziei de idei artistice sau a influenţei decorativului, apar în locul acestora mărturiile unei noi epoci: târgul de mostre, silozul pentru cereale music-hall, aerodromul, scaunul de birou, produse standard. Toate aceste lucruri reprezintă produsul „funcţiune X economie". Ele nu sunt operă de artă, arta este compoziţie, scopul este funcţiune. Ideea compoziţiei unui port maritim ne apare absurdă, darămite compoziţia unui plan de oraş, a unei locuinţe...? A construi este un proces tehnic şi nu unul estetic, iar funcţiunea corespunzătoare unei case contrazice uneori compoziţia artistică. Modelată în mod ideal şi elementar, *casa noastră de locuit devine o maşină de locuit*. Liniile de forţă diriguitoare sunt: încălzirea, însorirea, iluminatul natural

şi artificial, igiena, protecţia împotriva intemperiilor, întreţinerea automobilului, prepararea hranei, serviciile radioului, uşurarea – pe cât posibil – a muncii gospodinei, viaţa intimă şi viaţa de familie etc. Casa constituie componentele acestora. (Plăcutul şi reprezentativul nu sunt laitmotive ale construcţiei de locuinţe: primul se află în inimile oamenilor şi nu în covorul persan, iar cel de al doilea în ţinuta personală a locatarilor şi nu pe peretele camerei!). Noua epocă pune la dispoziţie noi materiale pentru noile noastre construcţii: aluminiu şi duraluminiu în plăci, baghete şi nervuri, eubeolit, ruberoid, torfoleum, eternit, sticlă trasă, plăci triplex, beton armat, cărămizi de sticlă, faianţă, schelet metalic, plăci din beton înrămate, stâlpi din beton, trolit, galalit, cellon, gudron, ripolin, culori Indanthren. Organizăm aceste elemente de construcţie într-o unitate constructivă, corespunzător funcţiunii şi principiilor economice. S-a sfârşit cu arhitectura drept continuatoare a tradiţiei şi ca încărcătură afectivă. Apar automat forme izolate, corpuri de clădire, culorile materialelor şi structura suprafeţelor, iar această concepţie funcţională asupra clădirii de orice fel conduce la construcţia pură. *Construcţia pură este semnul distinctiv al noii lumi a formelor*. Forma constructivă nu cunoaşte patrie; ea este interstatală, este expresia concepţiei constructive internaţionale. Internaţionalismul este un privilegiu al epocii noastre.

În esperanto construim o limbă supranaţională după legea minimei rezistenţe, iar în stenografia unitară o scriere lipsită de tradiţie. Cel mai necesar apare un mod de gândire constructiv în urbanism. Atâta vreme cât nu abordăm problemele urbanismului cu lipsa de prejudecăţi a inginerului executant, înăbuşim viaţa mondenă a oraşului modern prin cultul ruinelor şi prin reprezentări moştenite – de axe de străzi şi puncte de perspectivă. Oraşul este conglomeratul biologic cel mai complex, care trebuie să fie dominat şi modelat constructiv de om. Exigenţele vieţii noastre de astăzi sunt, în bloc sau parţial, de acelaşi fel. Cel mai sigur semn distinctiv al adevăratei comunităţi este

satisfacerea necesităţilor identice cu mijloace identice. Rezultatul unor asemenea cerinţe colective este *produsul standard*. Obiectele standard tipice de provenienţă şi uniformitate internaţională sunt: scaunul pliant, pupitrul cu glisieră, becul, cada de baie, gramofonul portativ. Acestea sunt aparate de mecanizare a vieţii noastre cotidiene. Forma lor normată este impersonală. Ele se produc în serie. Ca articol de serie, ca mobilier de serie, ca element de construcţie în serie. Produsul standardizat al spiritului se numeşte slogan. –, Standardizarea conferă nevoilor de locuire, îmbrăcăminte şi hrană ale seminomadului din viaţa economică de astăzi, precum şi nevoilor sale spirituale, libertatea vitală de a-şi alege locuinţa, economie, simplificare şi destindere. *Nivelul standardizării noastre este un indice al economiei noastre colective*.

Atelierul artistului devine laborator ştiinţific, iar operele sale sunt rezultate ale preciziei în gândire şi ale capacităţii de inovaţie. Astăzi opera de artă este, ca orice produs al timpului, subordonată condiţiilor de viaţă din epoca noastră, iar rezultatul confruntării noastre speculative cu lumea poate fi stabilit doar într-o formă exactă. *Noua operă de arta este o totalitate*, nu un fragment şi nu o impresie. *Noua operă de artă este modelată elementar cu mijloace primare*. Ilustraţia pentru copii „Despre două pătrate” de El Lissitzky rămâne o iluzie grafică a unui fragment spaţial, deci nu modelat primar; în schimb, pictura murală a lui Willy Baumeister, cu mijloacele exclusive ale picturii murale – suprafeţele de culoare –, este realizată primar şi reprezintă o totalitate, un întreg de sine stătător. *Noua operă de artă este o operă colectivă concepută pentru toţi* şi nu un obiect de colecţie sau un privilegiu al unuia sau al altuia.

Şi personalitatea? *Firea*? *Sufletul*? Pledăm pentru o separare clară. Acestea trei să fie trimise în rezervaţiile lor primordiale: instinctul erotic, sentimentul naturii, relaţiile cu oamenii.

Ludwig Mies van der Rohe z/”…”

DESPRE FORMĂ ÎN ARHITECTURĂ

1927 im Nu mă ridic împotriva formei, ci numai împotriva formei ca scop.

Fac acest lucru în urma unui şir de experienţe şi a unei înţelegeri dobândite păaceastă cale.

Întotdeauna forma ca scop ajunge la formalism.

Căci această aspiraţie nu se îndreaptă asupra interiorului, ci asupra exteriorului.

Dar numai un interior viu are un exterior viu.

Numai intensitatea trăirii are o intensitate a formei.

Orice „cum" este susţinut de un „ce".

Nemodelatul nu este mai rău decât bipermodelatul.

Unul nu reprezintă nimic, celălalt este aparenţă.

Forma adevărată presupune viaţă adevărată.

Dar nu una trecută şi niciuna gândită. În aceasta rezidă criteriul.

Nu apreciem rezultatul, ci începutul procesului de creaţie „Jh

Tocmai acesta arată dacă a fost găsită forma ce porneşte de la viaţă sau forma de dragul formei.

De aceea mi se pare atât de important procesul de creaţie.

Factorul hotărâtor pentru noi este viaţa.

Viaţa în plenitudinea' ei, în conexiunile ei spirituale şi materiale.

Nu este oare pentru *Werkbund* una din celé mai importante sarcini aceea de a clarifica, de a scoate în evidenţă starea spirituală şi materială în care ne aflăm, de a-i ordona şi a-i călăuzi astfel tendinţele?

Nu trebuie lăsate toate celelalte pe seama forţelor creatoare?

Hannes Meyer

A CONSTRUI

toate obiectele acestei lumi sunt un rezultat al produsului: (funcţiune X economie).

toate aceste obiecte nu sunt, prin urmare, opere de artă:

orice artă este compoziţie, prin urmare, inutilă.

orice viaţa este funcţiune, prin urmare, neartistică.

Ideea „compoziţiei unui port maritim” pare ridicolă la culme!

şi, totuşi, cum se naşte proiectul unui oraş? sau al unei locuinţe? compoziţie sau funcţiune? artă sau viaţă? a construi este un fenomen biologic, a construi nu este un proces estetic/modelată elementar, locuinţa nouă nu devine doar o maşină de locuit, ci un aparat biologic pentru necesităţi sufleteşti şi trupeşti, noua epocă pune la dispoziţie materiale de construcţie noi pentru construcţii noi:

beton armat	geam armat	alu miniu
cauci uc sintetic	plută presată	eub eolit
piele artificială	răşină sintetică	L placaj
beton celular	Imitaţi e de cot	n cauciuc
wood metal	lemn artificia	1 torfoleu m

oţel-siliciu	ripo lin	azbe st
clei uscat	visc oză	azet on
beton spongios	eter nit	caze ină
sticlă trasă	gud ron	troli t
xelote ct	can ava	tom bale

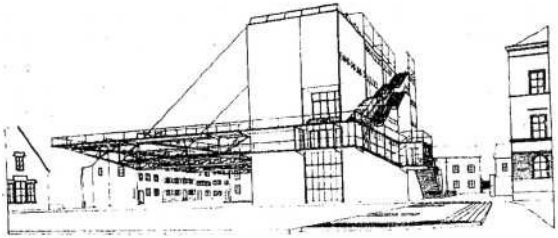
organizăm aceste clemente de construcţie după principii economice, într-o unitate constructivă, astfel iau naştere spontan şi condiţionate de viaţă forma individuală,

corpul de clădire, culoarea materialului şi structura suprafeţei. Plăcutul şi reprezentativul nu sunt laitmotive ale locuinţei).

(primul ţine de inima omului şi nu stă atârnat pe peretele camerei…) (cel de al doilea este marcat de ţinuta gazdei şi nu de covorul său persan!).

arhitectura ca „realizare afectivă a artistului” nu are drept de existenţă.

arhitectura drept „continuare a tradiţiei constructive” înseamnă a construi istoric.



Hannes Meyer

Proiect pentru „Petersschule”, Basel, 1926 fin colaborare cu H. Wittwer)

această concepţie funcţional-biologică despre construcţie ca modelare a procesului vieţii conduce în mod logic la construcţia pură: această lume a formelor constructive nu cunoaşte patrie, ea este expresia spiritului constructiv internaţional, internaţionalismul este un privilegiu al epocii, construcţia pură constituie. baza şi caracteristica noii lumi a formelor.

1. viaţa intimă
2. obişnuinţa somnului
3. cifeşterea animalelor mici
4. grădinărit
5. igiena corpului
6. protecţia contra intemperiilor
7. igiena locuirii
8. Întreţinerea automobilului
9. pregătirea hranei
10. Încălzire
11. Însorire
12. servicii asemenea cerinţe sunt motivele exclusive

ale clădirii de locuit, examinăm desfăşurarea vieţii zilnice a fiecărui locatar, iar din aceasta rezultă diagrama funcţiunilor în cazul tatălui, al mamei, al copilului, al copilului mic şi al semenilor lor. studiem legăturile casei şi ale locatarilor săi cu străinul: poştaş, trecător, vizitator, vecin, spărgător, coşar, spălătoreasă, poliţist, medic, menajeră, camarad de joacă, instalator de gaze, meşter, infirmieră, curier, studiem legăturile oamenilor şi ale animalelor cu grădina şi acţiunile reciproce ale oamenilor, ale animalelor de casă şi ale insectelor din casă. stabilim oscilaţiile anuale ale temperaturii solului şi calculăm apoi pierderea de căldură prin pardoseli şi adâncimea tălpii fundaţiei, caracteristica geologică a terenului afectat grădinii din jurul casei determină gradul de capilaritate şi decide fie în sensul irigării subterane, fie în sensul drenajului, calculăm unghiurile de însorire de-a lungul anului şi în raport cu ordinul de mărime al terenului pe care se amplasează construcţia, iar apoi construim diagrama umbrei aruncate de casă în grădină şi diagrama însoririi în dormitor, calculăm iluminarea naturală a suprafeţei de lucru în spaţiul interior şi comparăm conductibilitatea termică a pereţilor exteriori cu gradul de umiditate al aerului de afară, nu ne mai este străină mişcarea aerului în încăperea încălzită, relaţiile optice şi acustice cu casa învecinată sunt stabilite cu cea mai mare grijă, cunoaştem atracţia atavică a viitorilor locatari faţă de lemnul nostru de construcţie şi alegem, în funcţie de aceasta, ca finisare interioară a clădirii normate: realizate prin montaj, pinul moarat, plopul cu fibră densă, exotica okumé sau mătăsosul arţar, culoarea este pentru noi doar un mijloc al influenţei sufleteşti, conştiente sau un mijloc de orientare, culoarea.nu este niciodată o imitaţie a diferitelor – materiale. avem oroare de pestriţ, zugrăvirea este pentru noi un mijloc de protejare, acolo unde culoarea ne apare psihic indispensabilă, luăm în calcul valoarea reflexiei, ei „luminoase. evităm zugrăvirea în alb curat a casei: corpul clădirii este la noi un acumulator de căldură solară…

noua casă, realizată prin procedee uscate de montaj, este un produs industrial şi ca atare o operă a* specialiştilor: economişti, statisticieni, igienişti, climatologi, teoreticieni ai economiei întreprinderilor, specializşti în normare, tehnicieni în domeniul termicii… arhitectul?… a fost artist şi devine un specialist al organizării!”

noua casă este o operă socială, ea eliberează industria construcţiilor de şomajul parţial caracteristic unei meserii sezoniere şi reprezintă o pavăză în faţa proastei reputaţii a muncii ca necesitate, printr-o economie casnică raţională, ea ocroteşte gospodina de sclavia menajului, iar printr-o economie raţională a grădinii îl ocroteşte pe locatar de diletantismul micului grădinar, este mai ales o operă socială, deoarece (ca orice normă *din*) este produsul normat industrial al unei colectivităţi nenumite de inovatori.

pe deasupra, noul cartier este, ca ţel de ultimă instanţă al bunăstării poporului, o operă colectivă conştient organizată şi solidă, în care se compensează, pe bază integral tovărăşească, forţele colective şi forţele individuale, modernitatea acestui cartier nu constă în acoperişulterasă şi în compoziţia vertical-orizontală a faţadelor, ci în relaţia sa directă cu existenţa umană. În el sunt întruchipate într-un mod superior tensiunile individului, ale sexelor, ale vecinătăţii şi ale colectivităţii, precum şi relaţiile geopsihice.

a construi înseamnă a organiza chibzuit procese vitale.

a construi ca procedeu tehnic este, prin urmare, doar un proces parţial, diagrama funcţională şi programul economic sunt liniile directoare determinante ale proiectului de construcţie.

a construi nu mai este o sarcină individuală a ambiţiei arhitectului.

a construi înseamnă conlucrarea muncitori?

lor şi a inovatorilor, numai acela care stăpâneşte ca meşter procesul vital în colectivitatea de muncă a altora…

este arhitect.

a construi devine, dintr-o afacere individuală a unor indivizi (încurajată de şomaj şi criza de locuinţe), o problemă colectivă a conaţionalilor.

a *construi înseamnă doar organizare*: *organizare socială, tehnică, economică, psihică*.

DECLARAŢIA

PRIMULUI CONGRES INTERNAŢIONAL DE ARHITECTURA MODERNĂ

Arhitecţii subsemnaţi, reprezentând grupurile naţionale de arhitecţi moderni, afirmă unitatea lor de vedere asupra concepţiilor fundamentale ale arhitecturii şi asupra obligaţiilor profesionale faţă de societate.

Ei insistă în special pe faptul că „a construi" este o activitate elementară a omului, strâns legată de evoluţia şi dezvoltarea vieţii umane. Destinul arhitecturii, este acela de a exprima orientarea epocii. Operele arhitecturale nu se pot înălţa decât din prezent.

Ei refuză, deci, categoric să aplice în metoda de lucru mijloacele care au putut ilustra societăţile trecute; ei afirmă astăzi necesitatea unei concepţii noi asupra arhitecturii, satisfăcând exigenţele spirituale, intelectuale şi materiale ale vieţii actuale. Conştienţi de perturbările profunde aduse structurii sociale de către maşinism, ci recunosc faptul că transformarea ordinii economice şi à vieţii sociale determină, inevitabil, o transformare corespunzătoare a fenomenului arhitectural.

Intenţia care îi reuneşte aici este aceea de a ajunge l «ţ armonizarea necesară şi imediată a elementelor existente în prezent, reaşezând arhitectura într-un cadru specific ei, anume cel economic şi sociologic; astfel, arhitectura trebuie smulsa de sub autoritatea sterilizantă a Academiilor conservatoare de formule ale trecutului.

Animaţi de această convingere, ei declară că se asociază şi că se vor sprijini reciproc pe plan internaţional în vederea realizării propriilor aspiraţii, din punct de vedere moral şi material.

Economie generală V/t.

1. Noţiunea ţie arhitectură modernă preşuj pune legătura dintre fenomenhl arhitectura?! şi cel general economic.

2. Noţiunea de „randament” nu implică o] producţie ce furnizează un profit comercial maxim, ci o producţie care cere un efort de muncă minim.

3. Necesitatea celui mai eficace randament este consecinţa inevitabilă a situaţiei de sărăcie în care se află, în totalitate, economia.

4. Producţia cea mai eficace decurge din raţionalizare şi standardizare. Raţionalizarea şi standardizarea acţionează direct asupra metodelor de lucru, atât în arhitectura modernă (concepţie), cât şi în industria construcţiilor (realizare).

5. Raţionalizarea şi standardizarea reacţionează. În trei moduri:

— Ele cer arhitectului concepţii care aduc o simplificare a metodelor de lucru pe şantier şi în uzină.

— Ele semnifică, pentru întreprinderile de construcţii, reducerea corpului de meserii ele conduc la folosirea unei mâini de lucru mai puţin specializate, îndrumată de un personal cu o înaltă capacitate tehnică.

— Ele aşteaptă de la beneficiar (adică de la cel care comandă casa sau care o locuieşte) o revizuire a exigenţelor sale, în sensul unei readaptări la noile condiţii ale vieţii sociale. O asemenea readaptare se va manifesta, de acum înainte, prin reducerea anumitor necesităţi individuale, devenite astăzi fără temei, iar avantajul acestor reduceri va favoriza satisfacerea, cât mai deplină, a necesităţilor, în prezent comprimate, ale celor mulţi.

6. Distrugerea muncii artizanale ca urmare a dizolvării corporaţiilor este un fapt împlinit. Consecinţa fatală a maşinismului a condus la noi metode industriale, diferite şi adesea opuse acelora specifice muncii artizanale.

Concepţia arhitecturală era inspirată, până nu demult, datorită învăţământului academic, de metodele artizanale şi nu de noile metode industriale. Această

contradicţie explică profunda dezorganizare a artei de a construi.

7. Trebuie neapărat ca arhitectura, părăsind concepţiile învechite legate de munca artizanală, să se sprijine, de acum înainte, pe modalităţile actuale ale tehnicii industriale, chiar dacă o asemenea atitudine ar trebui să conducă la realizări cu totul diferite de acelea ale epocilor trecute.

Urbanism

1. Urbanismul este organizarea funcţiunilor vieţii colective; el se manifestă la fel de bine în aglomerările urbane ca şi la sate. Urbanismul este organizarea vieţii în toate ţările. Urbanizarea n-ar putea să fie condiţionată de pretenţiile unui estetism prealabil: esenţa sa este de ordin funcţional.

2. Acest ordin cuprinde trei funcţiuni: locuirea, munca, destinderea (menţinerea speciei). Obiectivele sale esenţiale sunt: ocuparea solului, organizarea circulaţiei, legislaţia.

3. Raporturile dintre suprafeţele de locuit, suprafeţele plantate (incluzând şi sportul) şi suprafeţele de circulaţie sunt dictate de mediul economic şi social. Fixarea densităţilor populaţiei stabileşte ierarhizarea necesară. împărţirea haotică a solului, rezultând din vânzări, speculaţii, moşteniri, trebuie să fie abolită printr-o economie funciară colectivă şi metodică. Această regrupare a solului, baza prealabilă indispensabilă oricărui urbanism, trebuie să cuprindă repartizarea echitabilă între proprietari şi comunitate a beneficiilor plusvalorii rezultând din lucrările de interes comun.

4. Reglementarea circulaţiei trebuie să cuprindă toate funcţiunile vieţii colective. Intensitatea crescândă a acestor funcţiuni vitale, întotdeauna controlată de datele statistice, afirmă supremaţia fenomenului circulaţiei.

5. Mijloacele tehnice actuale, care se amplifiică neîncetat, reprezintă însăşi cheia urbanis Mmului. Ele implică şi propun o transformară totală a legislaţiei 1 existente; această transM formare trebuie să fie paralelă

cu progresul! tehnic.

Arhitectura şi opinia publică

1. Astăzi este necesar ca arhitecţii să exer) câte o influenţă asupra opiniei publice, făcând-o să cunoască bazele noii arhitecturi. Opinia, publică, prin efectele nefaste ale învăţământului academic, are o concepţie greşită asupra locuinţei. Adevăratele probleme ale locuinţei sunt ascunse în spatele unor pretenţii sentimentale cu totul artificiale. Problema locuinţei nu a fost încă pusă. Clientela, ale cărei exi«genţe sunt motivate prin numeroase manifestări străine de adevărata problemă a locuinţei, în general nu ştie să-şi formuleze decât, foarte prost dorinţele. Opinia publică este dezorientată. Astfel, arhitectul nu satisface deloc condiţiile normale de locuit. La nivel naţional, această ineficienţă conduce o cheltuială imensă spre o pierdere sigură. Se creează această tradiţie a casei scumpe care privează o mare parte a populaţiei de o locuinţă sănătoasă.

2. Prin educaţia din şcoală, un mănunchi de3 adevăruri elementare ar putea constitui fun-i damentul unei educaţii casnice (de exemplu economia generală a locuinţei, bazele; curăţeniei şi semnificaţia sa morală, efectele luminii solare, pagubele penumbrei şi ale obscurităţii, principiile igienei, raţionalizarea întreţinerii casnice, utilizarea mobilierului, folosirea mecanicii în viaţa casnică etc.).

3. Un asemenea învăţământ ar avea ca efect formarea de generaţii cu o concepţie sănătoasă şi raţională asupra locuinţei. Aceste generaţii (viitoarea clientelă a arhitectului) ar fi capabile să pună problema locuinţei.

Arhitectura şi raporturile sale cu statul

1. Arhitecţii moderni, având voinţa fermă de a munci după noile principii, nu pot considera academiile oficiale şi metodele lor cu tendinţe estetizante şi formaliste decât nişte instituţii care împiedică progresul.

2. Aceste academii sunt, prin definiţie şi prin funcţiune, conservatoare ale trecutului. Ele au stabilit dogmele arhitecturii după metodele practice şi estetice ale

perioadelor istorice. Academiile viciază, încă de la început, chiar şi vocaţia arhitectului. Punctul lor de vedere este fals şi consecinţele de asemenea.

3. Deci, pentru a asigura prosperitatea ţării, statele trebuie să scoată predarea arhitecturii de sub influenţa academiilor. Trecutul oferă cu precizie lecţia că nimic nu stă pe loc, că totul evoluează şi că, prin progres, se înaintează.

4. Statele, renunţând, de acum înainte, să mai aibă încredere în academii, trebuie să revizuiască metodele de învăţare a arhitecturii şi să se preocupe de această problemă aşa cum se preocupă de toate problemele având ca obiect dotarea ţării cu organismele cele mai productive şi cele mai avansate.

5. Academismul determină statele să cheltuiască sume considerabile pentru construirea edificiilor monumentale, opuse unei bune exploatări, afişând un lux perimat în detrimentul sarcinilor celor mai urgente ale urbanismului şi ale locuirii.

6. În această ordine de idei, toate hotărârile statului care, sub o formă oarecare, tind să influenţeze arhitectura printr-o orientare pur estetică sunt un obstacol al dezvoltării sale şi trebuie combătute cu energie.

7. Noua atitudine a arhitectului prin care el ţine să se situeze, prin propria-i voinţă, în mijlocul realităţilor economice face ca orice titlu oficial de protecţie să fie de prisos.

8. Dacă statele ar lua o atitudine contrară celei actuale ar provoca o adevărată renaştere arhitecturală care s-ar integra foarte firesc în orientarea generală a dezvoltării economice şi sociale a ţării.

H. P. Berlage, V. Bourgeois, P. Chareau, J. Frank, G. Guevrekian, M.E. Haefeli, H. Häring, A. Hochei, H. Hoste, P. Jeanneret, Le Corbusier, A. Lucrat, E. May, A.G. Mercadal, Hannes Meyer, W.M. Moser, C.E. Rava; G. Rietveld, A. Sartoris, Hans Schmidt, Mart Stam, M. Steiger, H.R. Von der Mühil, Juan de Zavala

Hannes Meyer

BAUHAUS ŞI SOCIETATE

recunoaştem în orice modelare conformă cu viaţa o formă de organizare a existenţei.

realizată cu adevărat, fiecare modelare conformă cu viaţa este un reflex al societăţii contemporane.

a construi şi a modela sunt unul şi acelaşi lucru şi sunt un fapt social.

ca „şcoală superioară a modelării”, *bauhaus dessau* nu este un fenomen artistic, ci unul social.

ca modelatori, activitatea noastră este condiţionată social, iar societatea atinge sfera sarcinilor noastre, oare nu pretinde astăzi în Germania societatea noastră mii de şcoli populare, grădini publice, case pentru popor?

sute de mii de locuinţe pentru popor?? milioane de mobile pentru popor???

(la ce serveşte, dimpotrivă, piuitul cutărui sau cutărui cunoscător)

(după cuburile cubiste ale obiectivităţii bauhaus-ului?)

aşadar, considerăm ca date structura şi necesităţile vitale ale comunităţii noastre.

năzuitn să privim cât mai cuprinzător cu putinţă în viaţa poporului, să prospectăm cât mai adânc sufletul poporului, să cunoaştem cât mai larg această comunitate, ca modelatori, suntem slujbaşii acestei comunităţi, ceea ce săvârşim este un serviciu adus poporului.

orice viaţă este avânt spre armonie.

a creşte înseamnă năzuinţa de a savura armonia oxigen + carbon + zahăr 4 – amidon +

albumină.

a munci înseamnă a căuta forma de existenţă armonioasă, nu căutăm:

un stil *bauhaus* şi nicio modă *bauhaus*. nicio ornamentică la modă a suprafeţelor împărţite orizontal-vertical şi alintate neoplastic.

nu căutăm o creaţie geometrică sau stereometrică, străină de viaţă şi antifuncţională.

nu suntem în tombuctu:

ritualul şi ierarhia nu sunt dictatorii modelării noastre.

dispreţuim orice formă, care se prostituează în formalism.

scopul din urmă al oricărei munci la *bauhaus* este astfel concentrarea tuturor forţelor care compun viaţa spre o structurare armonioasă a societăţii noastre.

ca membri *bauhaus* suntem căutători: căutăm opera armonioasă, rezultatul organizării conştiente a forţelor minţii şi ale sufletului.

opera fiecărui om este îndreptată spre un scop dinspre care priveşte lumea creatorului, aceasta este linia sa de viaţă.

opera noastră devine astfel, orientată colectiv şi stratificată la scafa poporului, demonstraţie filosofică.

arta?!

orice artă înseamnă ordonare.

ordonare a confruntării cu ceea ce este dincoace sau dincolo, ordonare a senzaţiilor ochiului omenesc, dependentă de persoană în măsura în care este subiectivă, condiţionată social în măsura în care este obiectivă.

arta nu este un mijloc de înfrumuseţare, arta nu este o realizare afectivă, arta este doar ordine.

clasic:

În modulul teoriei logice a spaţiului a lui euclid, gotic:

În măsura unghiului ascuţit ca raster al pasiunii, renaştere:

În secţiunea de aur ca regulă a echilibrului, arta a fost mereu doar ordonare, noi, cei de astăzi, vedem exclusiv prin artă recunoaşterea unei noi ordini obiective, stabilite pentru toţi, manifest şi mijlocitor pentru o societate colectivă.

astfel, teoria artei devine o sistematizare a legilor de ordonare indispensabilă oricărui creator”.

a fi artist nu mai este o meserie, ci vocaţia de a ordona.

astfel, arta *bauhaus* devine şi ea un mijloc

experimental pentru o ordonare obiectivă.

noua şcoală de arhitectură ca lăcaş de educaţie întru modelarea vieţii nu ţinteşte o selecţie a celor dotaţi, ea nu preţuieşte vioiciunea spirituală, caracteristică maimuţelor ca pe un „talent, ea este atentă la pericolul educării spirituale sectare: endogamie, egocentrism, înstrăinare de lume, îndepărtare de viaţă.

noua şcoală de arhitectură este o staţie experimentală pentru aptitudini.

undeva cineva este potrivit, viaţa nu respinge pe nimeni.

fiecare fiinţă are în sânge aptitudinea pentru simbioză.

astfel, educarea întru modelare îl cuprinde pe om în întregime.

Îndepărtează inhibiţia, depresiunea, refularea, înlătură pretextul, prejudecata, părerea preconceptă.

ea reuneşte eliberarea creatorului cu aptitudinea de a se încadra în societate.

noua teorie a arhitecturii este o teorie a cunoaşterii existenţei, ca teorie a modelării, ea este pentru armonie cântarea cântărilor. ca teorie despre societate, ea este o strategie a echilibrului, a forţelor cooperante şi a forţelor individuale, în interiorul comuniunii de viaţă a unui popor, aceasta teorie a arhitecturii nu este o teorie a stilurilor.

nu este un sistem constructivist şi nu este o teorie miraculoasă a tehnicii, ea este un sistem al structurii vieţii şi clarifică, în egală măsură, însemnătatea fizicului, a psihicului, a materialului, a economicului.

ea cercetează, delimitează şi ordonează câmpurile de forţă ale individului, ale familiei şi ale societăţii, baza sa este cunoaşterea spaţiului vital şi ştiinţa despre periodicitatea cursului vieţii, distanţa sufletească este la fel de importantă pentru ea precum intervalul măsurabil în metri.

mijloacele sale de modelare sunt *W*

Întrebuinţate conştient – rezultatele cercetării biologice.

deoarece această teorie a arhitecturii este apropiată de viaţă, tezele sale sunt mereu schimbătoare, deoarece împlinirea sa este legată de viaţă, formele sale sunt la fel de bogate în conţinut precum viaţa însăşi.

„Totul este să fii bogat”.

În fine, orice modelare este condiţionată fatalmente de peisaj: „pentru cel statornic acesta este unic şi irepetabil, opera sa este personală şi localizată.

dacă populaţiei în mişcare îi lipseşte acest complex al patriei, atunci opera sa este tipizată şi standardizată superficial.

a construi înseamnă prin forţa destinului a trăi conştient un peisaj, ca modelatori împlinim soarta peisajului.

Frank Lloyd Wright

CASA DE CARTON

În realitate, toată această descriere, care poate fi plictisitoare în sine, este menită a arăta fără ocolişuri, cu delimitări clare, cât de timpuriu *a existat*, chiar aici la noi, un ideal de simplitate, organic transpus în lucrări, care a avut consecinţe istorice.

Principalele motivaţii şi indicaţii ar fi următoarele (şi pot spune că m-au bucurat toate în aceeaşi măsură):

Prima: Să reduci la maximum numărul părţilor necesare unei case, precum şi al camerelor separate, făcându-le să se adune ca un spaţiu închis, dar împărţit în aşa fel încât lumina, aerul şi vederea să permeeze întregul, transmiţând o senzaţie de unitate.

A doua: Să asociezi clădirea, ca un tot, amplasamentului său, prin extinderi, şi să pui ac centul pe planurile paralele cu terenul, nelăsând, totuşi, planşeele să vină în contact cu terenul, în cea mai frumoasă parte a amplasamentului, păstrând această parte frumoasă pentru a fi folosită în legătură cu viaţa casei. Prelungirea planurilor de nivel s-a dovedit utilă acestui scop.

A treia: Să elimini conceptul de cameră-cutie şi cel de casă ca reprezentând a altă cutie prin realizarea tuturor pereţilor sub formă de ecrane împrejmuitoare: plafoanele

şi planşeele, precum şi aceste ecrane împrejmuitoare, să treacă unele în celelalte, formând o mare incintă de spaţiu, folosind numai subdiviziuni minore.

Toate proporţiile casei să fie mai *liberal* umane, pierzând cât mai puţin spaţiu în structura de rezistenţă, iar aceasta din urmă să fie cât mai potrivită materialelor folosite. Numai astfel, întregul va deveni mai plăcut de locuit. *Liberal* este cuvântul cel mai potrivit. Liniile drepte prelungite sau liniile cu o şerpuire naturală au fost utile în acest sens.

A patra: Să scoţi subsolul insalubru din pământ, să-l plasezi în întregime la suprafaţă, servind ca un piedestal, nu foarte înalt, pentru partea locuibilă a casei, făcând vizibilă fundaţia, care va apărea ca o platformă de zidărie, de mică înălţime, pe care se va ridica clădirea.

A cincea: Să armonizezi toate deschiderile necesare spre „exterior" sau spre „interior", la proporţii umane, şi să le faci să pară cât mai naturale – independente sau în serie –, să se armonizeze schemei întregii clădiri. De obicei, acestea apăreau ca nişte „ecrane de lumină" înlocuind pereţii deoarece întreaga „arhitectură" a casei se concentra asupra modului de dispunere a acestor deschideri în ziduri, fiind grupate în jurul camerelor, ca nişte ecrane de închidere. *Camera*, ca atare, reprezenta expresia arhitecturală esenţială şi nicio gaură ce străpungea pereţii nu trebuia să apară precum găurile făcute într-o cutie, pentru că aşa ceva ai fi fost contrar idealului „plastic". A tăia nişte găuri reprezenta un act de violenţă.

A şasea: Să elimini, pe cât posibil, combinarea diverselor materiale, în favoarea unuia singur; să nu foloseşti niciun fel de ornament care nu emană, din natura materialelor, în scopul măririi clarităţii şi expresivităţii clădirii ca întreg, în ideea reprezentării unui spaţiu de locuit, pentru ca prin concepţia sa să se sublinieze caracterul revelator propriu al clădirii Construcţiile geometrice ce subliniază liniile drepte sunt proprii dispozitivelor mecanice folosite de specialităţile din

domeniul construcţiilor şi, astfel, şi interioarele preiau, în mod natural, acest caracter.

A şaptea: Să realizezi toate instalaţiile de încălzire, iluminat, canalizare în aşa fel încât să devină elemente constructive ale clădirii.

Aceste elemente* utilitare devin arhitecturale şi, în această încercare, se află idealul arhitecturii organice.

A opta: Să înglobezi, pe cât posibil, ca arhitectură organică, mobilierul, făcându-l parte integrantă a clădirii, proiectându-l cât mai simplu, pentru a se realiza industrializat. Şi aici linii drepte şi forme cu muchii drepte.

A noua: Să renunţi la decorator. Acesta preferă numai linii curbe şi înfloriturі, în cazul în care nu ştie altceva decât mobilă „stil”.

Tot ce am spus mai sus era un lucru raţional, în măsura în care era vorba de o arhitectură organică. Formele speciale îmbrăcate de această gândire, prin sentimentele trezite, nu pot fi decât de ordin personal. Nu există acum nimic care să le ajute să fie ceea ce au fost cândva. Totul a fost un lucru câţ se poate de natural, provenind din condiţiile de moment. Numai timpul va dovedi dacă ele au ceva valoros sau nu.

Este stupid să spui în cinci rânduri ceea ce poţi spune în trei. Este stupid să spui că ai nevoie de patru kilograme când, de fapt, îţi sunt suficiente şi 1500 de grame. Cu toate acestea, a elimina cuvintele expresive, menite să intensifice sau să învigoreze sensul celor spuse sau scrise, nu reprezintă o simplificare. De o asemenea simplificare nu poate fi vorba nici în arhitectură – o asemenea eliminare poate însemna şi aici o prostie. În arhitectură, modificările expresive ale suprafeţei, sublinierea cursivei şi, mai ales, a texturii unui material pot să facă realitatea mai grăitoare şi formele mai semnificative. Eliminarea poate fi, deci, aici tot atât de lipsită de sens ca şi elaborarea excesivă şi, din păcate, de mult ori se şi întâmplă acest lucru. Orice nebun este un exemplu potrivit al acestei idei.

A şti la ce să renunţi şi ce să reţii, acolo unde trebuie

şi cum trebuie – *asta* înseamnă să fi fost învăţat să apreciezi valoarea simplităţii.

De aici, având perspectiva unui efort continuu şi de durată, în sensul unei arhitecturi organice, vă pot asigura din nou, având această expe –, rienţă iniţială, că liniştea reprezintă răsplata adevăratei simplităţi şi că simplitatea organică sigur va produce liniştea. Liniştea reprezintă cea mai mare calitate a artei care poartă numele de arhitectură şi care este tot atât de importantă ca integritatea, reprezentând, totodată, răsplata acesteia. Simplitatea poate fi, fără grijă subliniată şi preţuită ca un ideal spiritual, dar atunci când este cu adevărat atinsă, aşa cum se întâmplă cu „crinii de câmp”, atunci este ceva care vine de la sine, ceva născut spontan din natura lucrului care se cere făcut. În plus, simplitatea este răsplata reală a simţirii delicate şi a gândirii drepte în elaborarea unui principiu, până la atingerea scopului practic.

Astăzi, un scaun *este* o maşină pe care stai.

O casă *este* o maşină în care locuieşti.

Corpul omenesc *este* o maşină care funcţionează cu voinţă.

Un copac *este* o maşină care rodeşte.

O plantă *este* o maşină care face flori şi seminţe.

Şi, aşa cum am mai spus înainte, o inimă *este* o pompă aspirantă.

Cum vă amuză această idee?

Deci, să judecăm acum, la adevărata sa valoare, afirmaţia că: „tehnica este totul”. De ce să nu mergem mai departe şi să declarăm că „forma este rezultatul funcţiei” şi să demonstrăm acest deziderat? A spune că „forma este rezultatul funcţiei” reprezintă o afirmaţie nu numai profundă, ci şi mai clară, definind mai cuprinzător ceea ce vrem să exprimăm, deoarece, afirmând acest lucru, atingem chiar miezul problemei noastre. Se prea poate ca funcţia să fie rezultatul formei (după cum s-ar putea afirma deopotrivă), cu toate că ne vine mai uşor să pornim de la prima afirmaţie, tot aşa cum ne este mai uşor să stăm în picioare şi să dăm afirmativ din cap decât să stăm în cap şi

să dăm afirmativ din picioare. Să nu uităm că simplitatea universului este în mod esenţial diferită de simplitatea unei maşini.

O nouă semnificaţie în arhitectură implică apariţia unor noi materiale care determina forma şi textura elementelor, presupunând o simţire nouă, care împreună se pot denumi, în cele din urmă, „ornament”. Cu toate acestea, „decoraţia” trebuie dirijată în propriul său sens, pentru a i se reda înţelesul pierdut, în cazul în care vrem să o păstrăm. Deoarece „decoraţia” a fost recunoscută ca atare şi instaurată în mod ambiţios, în sine, ca fiind decoraţie, s-a ajuns la o înlocuire provizorie cu un expedient, dacă îl privim sub aspectul idealului de arhitectură organică. Orice decoraţie a unei case este, în sine, un surogat arhitectural, indiferent cât de bine ar fi executată, în afara cazului în care aşa-numita decoraţie face parte din proiectul arhitectului, atât sub raportul concepţiei, cât şi al execuţiei.

El Lissitzky

SUPRASTRUCTURA IDEOLOGICĂ

Prezentăm aici câteva secvenţe ale procesului vieţii, care – născută abia din revoluţie – numără mai puţin de cinci ani. În acest timp, în simţirea şi în conştiinţa noii noastre generaţii de arhitecţi au prins rădăcini cerinţele superioare impuse de revoluţia culturală. Arhitectului nostru i-a devenit, limpede faptul că prin munca sa, el ia parte în calitate de colaborator activ la construirea noii lumi. Pentru noi opera unui artist nu are nicio valoare „m şi pentru sine”, niciun scop în sine, nici, o frumuseţe proprie, toate acestea le dobândeşte doar prin relaţia faţă de comunitate. În crearea oricărei mari opere participarea arhitectului este evidentă, iar participarea comunităţii latentă. Artistul, cel care creează, nu inovează gratuit. De aceea, prin „reconstrucţie” înţelegem depăşirea confuzului, a „tainicului” şi a haoticului.

În arhitectură, ca şi în întreaga noastră viaţă, năzuim să realizăm o ordine socială, adică să ridicăm instinctivul la nivelul conştiinţei.

Suprastructura ideologică apără şi asigură munca. Drept bază pentru înnoirea care trebuie să fie întreprinsă în arhitectură am menţionat la început reconstrucţia social-economică. Ea este singurul punct clar de plecare, dar ar fi greşit să explicăm relaţiile atât de simplist. Viaţa, creşterea organică, este un proces dialectic, care susţine simultan un „da" (plus) şi un „nu" (minus). Tot ceea ce ia fiinţă este o parte a procesului vieţii sociale, este urmarea unor anumite realităţi şi se răsfrânge în continuare asupra intenţiilor care sunt pe cale să apară. Pe baza celor ce au luat naştere se constituie o ideologie, un mod de a concepe, se constituie sensuri şi relaţii care apoi iradiază asupra celor în devenire. Putem să urmărim aici acest proces dialectic în evoluţia arhitecturii noastre.

1. Distrugerea tradiţionalului. Înăbuşirea producţiei materiale în ţară. Setea de superproducţie. Primele vise de atelier. Se constituie o ideologie cu două cerinţe fundamentale pentru întreaga dezvoltare ulterioară: elementul şi inovaţia. Ca să corespundă timpului nostru, o lucrare trebuie să includă o inovaţie. Epoca noastră reclamă configuraţii care să ia naştere din forme elementare (geometrie). Lupta cu estetica haoticului continuă. Se cere o ordonare conştientizată.

2. Începutul reconstrucţiei. Mai întâi în industrie şi în producţie. Datele concrete reclamă o confruntare. Noua generaţie însă a crescut într-o epocă lipsită de arhitectură, nu are suficientă experienţă, dispune de puţină autoritate şi nu a devenit încă academie. În lupta pentru comenzi în construcţii, ideologia ei s-a îndreptat spre utilitarul primar, spre finalitatea pură. Cuvântul de ordine: „constructivism", „funcţionalism". Între inginer şi arhitect se pune un semn de egalitate. În ambele cazuri, fie maşină, fie arhitectură, se consideră posibilă soluţia rezultată din aceeaşi formulă algebrică, dintr-o formulă în care doar „necunoscuta" x ar fi de aflat prin aceeaşi metodă. Arhitectului trebuie să-i apară automat rezultatul, precum inginerului. Se consideră necesar doar să se introducă noi construcţii şi materiale de construcţie, sperându-se astfel într-o operă ca rezultat

spontan.

3. Prima perioadă de reconstrucţie pretinde concentrarea forţelor din sfera revoluţiei socialecdnomice în vederea adâncirii revoluţiei culturale. În complexul general al unei culturi factorii fizici, psihici şi emoţionali sunt inseparabili. Arta este recunoscută prin calitatea ei de a ordona, de a organiza şi de a activiza conştiinţa prin încărcături de energie emoţională. Arhitectura este considerată o artă călăuzitoare, iar atenţia comunităţii se îndreaptă către ea. Problemele arhitecturii devin probleme ale maselor. Visele de atelier ale începutului îşi pierd caracterul individual şi dobândesc o bază socială solidă. împotriva „utilitariştilor" se ridică din nou „formaliştii". Aceştia din urmă afirmă că arhitectura nu este acoperită de conceptul de „muncă inginerească". A rezolva finalitatea utilitară, a construi un volum care să funcţioneze corect, într-un anumit scop, constituie numai o parte a problemei. Cealaltă parte este aceea de a organiza corect materialul, de a rezolva latura constructivă. O operă de arhitectură se naşte însă numai atunci când întregul devine viu ca idee a spaţiului, ca modelare care să exercite un anumit efect asupra psihicului nostru. Pentru aceasta nu este îndeajuns să fii un om modern, mai curând este necesar ca arhitectul să stăpânească pe deplin mijloacele de expresie ale arhitecturii.

„Astfel, aceste trei perioade pot fi şi mai restrâns rezumate:

a) Negarea artei ca o chestiune exclusiv emoţională, individuală, romantic-izolată.

b) Creaţie „obiectivă", în speranţa tacită că produsul rezultat va fi, în cele din urmă, considerat operă de artă.

c) Crearea conştientă şi consecventă a unei arhitecturi care, pe o bază obiectiv-ştiinţifică prelucrată anterior, să exercite un efect artistic închegat.

Această arhitectură va ridica în mod activ nivelul general de trai.

Aceasta este dialectica devenirii noastre, care ajunge la afirmaţie prin negaţie; ea a topit fierul vechi şi a recopt

oţelul nou.

Ludwig Mies van der Rohe

NOUA EPOCĂ

Noua epocă este un fapt; ea există cu totul independent dacă îi adresăm un „da” sau „nu”. Ea nu este însă nici mai bună nici mai rea decât orice altă epocă. Ea este un dat pur şi în sine indiferentă la valori. De aceea, nu voi zăbovi îndelung asupra încercării de a face inteligibilă noua epocă, de a-i prezenta relaţiile şi de a-i dezvălui structura intrinsecă.

Nu vom supraaprecia nici problema mecanizării, a tipizării şi a normării.

Vom accepta apoi, ca fapt, schimbarea relaţiilor economice şi sociale.

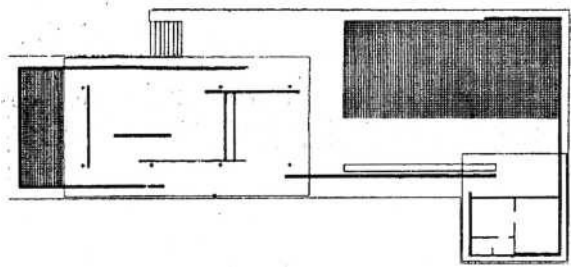
Toate aceste lucruri îşi urmează cursul predestinat şi orb în faţa valorii.

Decisiv va fi numai cum ne vom dovedi, în aceste condiţii, valoarea.

Abia aici încep problemele spiritului.

Este vorba nu de „ce”, ci numai şi numai de „cum”.

Că producem bunuri sau cu ce mijloace le fabricăm, aceasta, din punct de vedere spiritual, nu spune nimic.



Ludwig Mies van der Rohe

PZonul *pavilionului german la Expoziţia internaţională, Barcelona, 1929*

Că ridicăm clădiri extinse pe verticală sau pe orizontală, din oţel şi sticlă, aceasta nu spune nimic despre valoarea acestor construcţii.

Că în urbanizare se urmăreşte centralizarea sau descentralizarea, aceasta este o problemă practică, însă nu una axiologică.

Însă tocmai chestiunea valorii este cea hotărâtoare.

Trebuie să instaurăm noi valori, să prezentăm scopuri de ultimă instanţă pentru a dobândi criteriile de măsură.

Căci sensul şi îndreptăţirea fiecărei epoci, deci şi ale epocii noi, rezidă numai şi numai în faptul că epoca oferă spiritului premisa, posibilitatea de existenţă.

f rank Lloyd Wright

CĂTRE TÂNĂRUL ARHITECT

Centrul arhitecturii rămâne acelaşi, deşi, fie nemărturisită sau mascată fără dibăcie, frumuseţea este, ca şi altă dată, adevăratul scop al încercărilor arhitecturale moderne şi raţionale, deoarece frumuseţea rămâne caracteristica esenţială a arhitecturii în sine. Totuşi, astăzi, datorită cuceririlor ştiinţei, omul modern percepe frumuseţea mai clar, ca reprezentând. O ordine integrală, inspirată de sensibilitatea umană; *o* ordine înţeleasă de raţiune şi executată de către ştiinţă. Da, prin mijlocirea unei tehnici mai avansate, se poate ajunge acum la o ordine integrală, superioară oricărei alte ordini existente. Odată cu stabilirea ordinii integrale se poate percepe ritmul armoniei implicate. A fi armonios înseamnă a fi frumos în sens rudimentar: o platformă care te poate lansa către infinitul în mişcare, pe care-l reprezintă prezentul. Deci, prima mare necesitate a arhitecturii moderne o constituie simţirea acută a ordinii ca element integral.

— Cu alte cuvinte, *forma* în sine, în relaţie corespunzătoare de ordine cu scopul sau funcţia urmărită; părţile componente în sine, în ordine faţă de formă; materialele şi metodele de lucru, în ordine faţă de primele două; un fel de integritate naturală – integrarea fiecărui element în tot şi regăsirea întregului în fiecare element. Aceasta este noua ordine strictă.

Atunci, prin ce diferă această nouă ordine de cea veche? Doar prin faptul că vechea ordine a luat-o razna, a fost trădată de „cultură” şi indusă în eroare de către istorici. În orice caz, simplitatea organică, pentru a fi astfel atinsă, ca ceva nou, înseamnă redescoperirea simplităţii

universului, care este cu totul diferită de simplitatea unei maşini, tot aşa cum arta de a exista în lume nu este acelaşi lucru cu falsa existenţă.

Este un lucru evident faptul că arhitectura americană nu poate fi o arhitectură de imitaţie, în ciuda normelor false. Este tot atât de evident faptul că nici arhitectul care imită nu poate fi liber şi nici arhitectura de imitaţie – primul este sclavul, iar cealaltă de-a pururi în robie. Este un lucru sigur faptul că arhitectura liberă trebuie să reprezinte o devenire din sine – să reprezinte o integritate sau, după cum ne exprimăm azi în limbaj arhitectural, ea trebuie să reprezinte ceva „organic”. Din acest motiv, dacă nu din alte considerente, arhitectura modernă nu poate fi o „modă” şi nu va mă fi vreodată „un stil”. Trebuie să o apărăm de aceste două pericole dacă nu vrem ca să se instaleze din nou senilitatea pentru un alt ciclu de treizeci de ani.

În speţă, ai putea întreba ce înseamnă cu adevărat „modern” în arhitectură?... Răspunsul este *energie* – cu alte cuvinte, resurse materiale – *aplicată în mod direct în vederea atingerii scopului propus*. Într-adevăr, arhitectura modernă înseamnă energia aplicată direct pentru atingerea scopului urmărit prin construirea unor clădiri, în acelaşi sens în care aplicăm această energie în construirea unui avion, a unui transatlantic sau automobil. Deci, este un lucru destul de firesc pentru tinerii arhitecţi să considere că, dincolo de acceptarea consecinţelor caracterului direct şi integral al activităţii lor, clădirea construită trebuie să fie, în sine, asemenea maşinilor – unelte sau a maşinilor de zbor, de război sau de abur sau a oricăror alte dispozitive-Cu toate acestea, există o diferenţă esenţială (diferenţă ce ascunde tot miezul problemei) între o maşină şi o clădire. O clădire nu este niciun dispozitiv, niciun mijloc de acţionare. Clădirea, ca arhitectură, se naşte din sufletul omului, în permanentă legătură cu pământul, prietenă a copacilor, reflectare adevărată a omului în lumea propriului său spirit. Clădirea sa este, deci, un spaţiu ideal, în care omul îşi caută

refugiu, odihnă şi linişte pentru trup şi, mai ales, pentru mintea sa. Deci, clădirile noastre, din secolul maşinilor, trebuie să fie aidoma unor maşini numai în măsura în care şi maşinile trebuie să arate ca nişte clădiri.

Am văzut deja că ori de câte ori arhitectura a fost valoroasă, ea a fost şi modernă, şi ori de câte ori arhitectura a fost modernă, singurele valori păstrate au fost cele umane. Repet faptul că arhitectura modernă, înţeleasă în acest sens profund, reprezintă o noutate nu numai pentru un novice şi că principiile care ne conving astăzi că sunt moderne sunt. aceleaşi care i-au convins şi pe franci, pe goţi, pe indieni, pe mayaşi şi pe mauri. Este vorba de aceleaşi principii care îi vor convinge şi pe atlanţii renăscuţi. Dacă există o arhitectură pe Marte sau pe Venus – şi există, există arhitectura planetei Marte şi Venus, cu siguranţă – se aplică şi în acest caz aceleaşi principii.

Principiile sunt universale.

Dacă vei aborda aceste principii din interior vei observa că numeroase tradiţii care au fost secătuite prin folosire, până la dispariţia lor prin emulaţie, nu s-au ridicat niciodată la cota principiului, ca să spunem astfel, ci au fost zăgăzuite de morbul educaţiei, din impotenţă, din zdrobitoare obişnuinţă sau mai ştiu eu ce. Arhitectura modernă le recunoaşte astăzi drept o povară şi îşi adună puterile pentru a se elibera de ele şi de cei ce insistă ca acestea să fie folosite şi păstrate. În aceasta constă, şi trebuie să recunoaştem cu satisfacţie acest lucru, importanţa contribuţiei aşa-numitei mişcări moderniste.

Nicio raţionalizare a maşinilor şi nicio reducere la factorii comuni ai esteticii nu pot eluda faptul că arhitectura s-a născut şi nu a fost făcută – faptul că ea creşte din sine şi trece în lucrurile pe care le reprezintă, ca o devenire. Aceste forme pe care le ia trebuie să reprezinte generări spontane produse de materiale, metode constructive şi mobiluri. Creierul reprezintă o extraordinară unealtă, dotată cu o extraordinară dexteritate; cu toate acestea, în arhitectură ne preocupă

concepţia, viziunea proprie a frumuseţii specifice unităţii, aşa cum sunt vieţile oamenilor trăite aici, pe pământ, în interdependenţă unele cu altele. Arhitectura organică urmăreşte o înţelegere superioară a utilului şi un simţ mai delicat de confort, exprimate prin simplitatea organică. Acest lucru este ceea ce ar trebui să numeşti tu, tinere, *arhitectura*. Utilul şi confortul, pentru a se armoniza cu acest sens dat arhitecturii, trebuie să devină *satisfacţii spirituale* prin care sufletul îşi află utilitatea subtilă şi ajunge la o mulţumire şi la o linişte permanentă. Deci, arhitectura se adresează sufletului, asemenea poeziei. În acest secol al maşinilor, pentru exprimarea acestei poezii care este arhitectura – ca în orice alt secol, de altfel –, trebuie să înveţi limba organică a lucrurilor naturale, care este *întotdeauna şi limba noului*. Pentru a cunoaşte o limbă străină trebuie să-i ştii alfabetul. Alfabetul în arhitectură, în secolul nostru, al maşinilor, reprezintă caracterul natural al oţelului, al sticlei şi al betonului din construcţia noastră, caracterul natural al maşinilor folosite ca unelte, precum şi caracterul natural al materialelor care se vor folosi în construcţia respectivă.

Deci, ce este această limbă?

Epuizarea materială a arhitecturii – arhitectura care este limba inimii noastre – a fost rezultatul preluării forţate a artificialului, arhitectura acumulând, năpăstuită şi nefericită, fetişismul produselor tehnice, fie că este vorba de aparate mecanice sau sentimente mecanice. Afinităţile, precumpănitor istorice, folosite drept instruire standard, au dus la confunda rea artei cu arheologia. În cadrul acestei confuzii academice nu am fost capabili să cultivăm acele principii care fac ca arhitectura să crească, precum o floare a minţii, din propria noastră natură, aşa cum cresc florile din pământ.

Pentru a face arhitectura să crească trebuie, deci, să îţi dai seama că puterea esenţială a civilizaţiei noastre nu se va putea niciodată exprima său chiar servi drept capital, mult timp de acum încolo, dacă vom folosi acei termeni vagi, rezultaţi din reducerea la factori comuni sau chiar

din mecanizarea unei arte. Dacă vrei să crezi cu adevărat în esenţa arhitecturii, oricât de vastă ar fi sfera ei, vei înţelege că maşina reprezintă o unealtă de lucru inegalabilă; în caz contrar, vei înţelege că orice maşină reprezintă sterilitatea pură. Angrenat în lupta acerbă pentru noi tehnologii, nu îţi vei putea da seama întotdeauna că nu poţi anihila în tine dragostea pentru evadarea din real, deşi vei face un efort pentru a evada, şi vei ajunge la sentimentalismul sau senilitatea noastră prezentă, imagine a existenţei noastre sterpe, care durează de ani de zile.

Arhitectura reprezintă adevărata tulpină a civilizaţiei însăşi. Ea are nevoie de timp pentru a se dezvolta şi începe să fie arhitectură numai atunci când este construită de gândire, adică atunci când reprezintă o sinteză realizată de la un punct de plecare raţional, pentru ca apoi să se dezvolte cu adevărat modern, tot atât de firesc precum respirăm.

Într-adevăr, arhitectura modernă este o arhitectură tânără – bucuria tinereţii trebuie să-i dea viaţă. Dragostea pentru tinereţe, pentru tinereţea eternă, trebuie să creeze şi să păstreze această arhitectură. Ea trebuie înţeleasă ca o arhitectură înţeleaptă, dar nu atât înţeleaptă, cât cumpătată şi gânditoare, neavând atât ştiinţă cât sensibilitate, asemenea nu atât unei minunate maşini de zbor, cât unei minunate tălmăciri a imaginaţiei noastre.

Chiar aşa stau t lucrurile, tinere. Gândeşte-te că o casă nu este-nimic altceva decât o maşină în care vieţuieşti, tot aşa cum, după aceleaşi precepte, inima este o pompă aspiratoare. Se poate vorbi de un om sensibil numai atunci când conceptul inimii, descris mai sus, dispare.

Gândeşte-te bine că o casă este o maşină în care vieţuieşti, cu toate că se poate vorbi despre arhitectură numai în momentul în care acest concept al casei dispare. Întreaga noastră viaţă reprezintă un proces tehnologic în sens limitat şi, totuşi, acest proces nu dă viaţă nimănui, luat ca atare. Maşinile au apărut ca maşini datorită omului

şi nu altfel. Este de dorit să porneşti de la general la particular. Deci, să nu începi raţionamentul pornind de la maşină la viaţă. Mai bine, hai să gândim lucrurile pornind de la viaţă la maşină. Uneltele, armele, automatele – reprezintă toate *produse ale tehnicii*. Cântecul, opera de artă, edificiul reprezintă revărsări calde ale inimii omeneşti – bucuria omului prin triumful vieţii: o sclipire de o clipă a infinitului.

Această sclipire sau viziune face ca arta să aparţină trăirilor intime şi să fie, deci, inviolabilă, iar în timpul nostru, pot să te asigur, nu numai că nu este lipsită de personalitate, dar este chiar mult mai personală decât a fost vreodată.

Arhitectura exprimă viaţa omului, spre deosebire de maşină sau de oricare alte produsfe ale tehnicii. Produsele tehnicii nu fac decât să înlesnească viaţa.

Lipsa de discernământ în a distinge între un produs tehnic şi viaţă este de condamnat, pentru că a dus la apariţia acelor orori unice, pseudoclasice, din America. Şi, totuşi, arhitecţii noştri „moderni” renumiţi continuă i să se ocupe de învelirea cu piatră şi cărămidă a cadrelor metalice din marile oraşe americane, în loc de a corecta în mod radical această greşeală, vom fi nevoiţi, oare, ca, printr-o asemenea exprimare superficial estetică, deghizată în ceva nou, să asistăm la aceeaşi crasă neînţelegere a principiilor arhitecturii, şi vom fi iarăşi pedepsiţi, pentru un alt ciclu de treizeci de ani, de data aceasta, cu un surogat tehnic folosit ca produs al produsului? Dacă aşa stau lucrurile, de-ar fi să alegem între o arhitectură ca proteză tehnică pentru sentimente şi o arhitectură ca produs tehnic mecanic sau chiar ca surogat estetic ca atare, sub forma unui produs tehnic de arhitectură, ar fi spre binele Americii să alegem arhitectura ca produs tehnic mecanic. După aceea, însă, arhitectura organică va fi nevoită să se dezvolte într-un univers restrâns, propriu. În acest univers propriu al ci, linia continuă şi planul simplu vertical, lipsit de imaginaţie, al cutiei, îşi găsesc locul, aşa cum covorul îşi are un loc

bine stabilit pe pardoseală, cu toate că pasiunea pentru stâlpii aparenţi, cu funcţie de rezistenţă, nu mai are ce căuta aici. Planul orizontal, agăţat pe toată suprafaţa sa de teren, vine să întregească, în arhitectura organică, simţirea unor forme care nu „închid" interiorul într-o cutie, ci exprimă spaţiul cu imaginaţie. Acest lucru este modern.

În arhitectura organică, linia dreaptă continuă se întrerupe şi devine punctată acolo unde încetează pura necesitate şi, astfel, face posibilă pătrunderea în interior a unui ritm anume, pentru a conferi sugestiei propriile valori. Acest lucru este modern.

În arhitectura organică, conceperea unei clădiri îşi are un punct de pornire, *maintânt*! apoi spre expresia incidentală, ca într-o poză, dar, spre deosebire de o poză, ea nu porneşte de la expresia incidentală, pentru a se *retrage* apoi, împleticindu-se. Acest lucru este modern, 1

Cu privirea obosită de locuri anoste prin aroganţa lor repetată, din care lumina este respinsă de suprafeţe oarbe sau cade deprimant, intrând în găurile ce le străpung, arhitectura organică îl aduce iarăşi pe om în faţa naturii, cu jocurile ei de umbre şi de adâncime a umbrelor, descoperind, pentru ochi, noi unghiuri de gândire umană firească şi de simţire naturală, care se înfăţişează imaginaţiei sale pentru a fi analizate. Acest lucru este modern.

Senzaţia spaţiului interior ca o realitate în arhitectura organică se coordonează cu posibilităţile mult mai mari oferite de materialele moderne. Clădirea se află acum înţeleasă în acest spirit al spaţiului interior; incinta nu mai este definită în termeni simpli de acoperiş sau ziduri, ci ca spaţiu „ecranizat". Această realitate este modernă.

Deci, în adevărata arhitectură modernă, senzaţia suprafeţei şi a volumului dispare în lumină sau în transformări ce o combină cu forţă. Acest tip de prefacere este expresia, tot atât de valabilă, a principiului energiei dirijate către un scop care se poate verifica în orice produs sau maşină modernă. Totuşi, arhitectura modernă dă glas

unei sensibilităţi umane superioare, a spaţiului inundat de soare. Clădirile realizate organic implică puterea şi fragilitatea pânzei de păianjen, clădiri caracterizate prin lumină, hrănite de legătura firească cu împrejurimile, îngemănate cu pământul. Acest lucru înseamnă modern!

În loc de concluzie, înainte de a-mi lua rămas bun de la tânărul arhitect, îl sfătuiesc să nu uite următoarele orientări şi mijloace:

1. Uită de stilurile arhitecturii universale, considerându-le utile doar ca modalitate istorică valabilă la un moment dat.

2. Să nu faci arhitectură pentru un salariu, ci numai dacă iubeşti. arhitectura în sine, ca fiind un principiu viu, pregătindu-te să fii, faţă de ea, tot atât de sincer şi de cinstit ca faţa de mama ta, de camaradul tău sau faţă de tine însuţi.

3. Priveşte cu neîncredere şcoala de arhitectură, ca reprezentând numai un exponent al tehnicii.

4. Mergi pe şantier unde poţi vedea; în funcţiune utilajele şi metodele folosite la con –, struirea clădirilor moderne sau chiar rămâi. pe şantier, în mod direct şi simplu, până vei putea trece în proiectul clădirii, ca venind de la sine, natura modului în care se execută clădirea respectivă.

5. Imediat, începe să te obişnuieşti cu întrebarea „de ce?”, pe care să ţi-o pui în legătură cu orice rezultat obţinut, indiferent dacă acesta îţi este sau nu pe plac.

6. Nu prelua nimic ca fiind de la sine înţeles frumos sau urât, ci disecă clădirea în bucăţele, punându-i sub semnul întrebării fiecare calitate. Învaţă să faci deosebirea între ceea ce este ciudat şi ceea ce este frumos.

7. Formează-ţi deprinderea de a gândi analitic – analiza va face, în timp, ca sinteza să devină un reflex de gândire»

8. „Gândeşte în elemente simple” – după cum obişnuia să spună fostul meu maestru –, înţelegând prin aceasta reducerea întregului în părţile componente, cu mijloacele cele mai simple, revenind apoi la principiile de

bază. Să faci acest lucru pentru a porni de la general la particular şi niciodată să nu le încurci sau să le confunzi între ele sau să te confuzi pe tine cu ele.

9. Abandonează ca pe o otravă acea idee americană a „profitului rapid”. A-ţi face debutul în arhitectură încă „necoptu înseamnă a-ţi vinde dreptul de a te naşte ca arhitect, în schimbul unei mese bune, sau să mori; pretinzând doar că eşti arhitect.

10 Pregăteşte-te în tihnă. O perioadă, de pregătire de zece ani, înainte de a te apuca să faci o casă, este destul de puţin pentru un arhitect dacă vrea să se ridice „peste medie”, în adevăratul sens al cuvântului, atât ca valoare, cât şi ca practică arhitecturală?»

11. Apoi, pleacă cât mai departe posibil de locul del baştină, pentru construirea primelor clădiri. Doctorul îşi poate îngropa greşelile, pe când arhitectul nu poate decât să-şi sfătuiască clientul să planteze nişte iederă.

12. Priveşte cu aceeaşi plăcere şi construirea unui coteţ şi pe aceea a unei catedrale. Mărimea proiectului este un lucru neînsemnat în artă. Ceea ce contează în realitate este calitatea personalităţii rezultate. Această personalitate poate fi prea mare sau prea mică pentru spaţiul propus.

13. Nu participa, sub niciun motiv, la niciun concurs de arhitectură, decât la începutul carierei. Niciun concurs nu a dat vreodată lumii ceva ce s-a dovedit valoros ca arhitectură. Juriul reprezintă o medie de elită. Primul lucru pe care-l va face acest juriu va fi parcurgerea rapidă a tuturor proiectelor, după care le va arunca la coş pe cele mai bune şi pe cele mai proaste, astfel încât, din media rămasă, să poată selecta o medie a mediei. Rezultatul clar al oricărui concurs este o medie a mediei mediilor.

14. Fereşte-te de vânătorul de planşe. Acela care va fi alături de tine, în propriul său interes, în căutarea de idei pentru el, nu va fi un client serios.

Nu este de dorit să comercializezi totul în viaţă, numai pentru că soarta te-a aruncat în secolul maşinilor. De exemplu, acum arhitectura bate străzile oraşului ca o

prostituată pentru că „a căpăta de lucru” a devenit principiul suprem în arhitectură. În arhitectură lucrarea trebuie să-şi găsească omul şi nu omul lucrarea. În artă, lucrarea şi omul sunt prieteni, niciunul nu se poate vinde sau cumpăra, în schimbul celuilalt. În sfârşit, pentru că toate cele discutate până acum presupun un tip mai înalt şi mai special de integritate, păstrează-ţi propriul ideal de cinste atât de nealterat, încât cea mai dragă ambiţie din viaţă să fie, pentru tine, aceea de a te putea numi un om cinstit şi să te poţi privi în oglindă. Păstrează-ţi idealul de onestitate la o cotă atât de înaltă, pe „care să nu o poţi atinge niciodată, întru totul.

Respectă o capodoperă – acesta este cel mai mare respect faţă de om. Nicio calitate nu este astăzi mai preţioasă şi, în acelaşi timp, mai necesară.

Hugo Häring

OBSERVAŢII

ASUPRA LATURII ESTETICE

A NOII CONCEPŢII DESPRE CONSTRUIRE

După ce în perioada de naştere a noii concepţii a fost ignorată şi ocolită, chiar uşor subapreciată, latura estetică, deci problema aspectului construcţiilor, este din nou luată în considerare. Nu ne-am îndoit nicio clipă de faptul că problema aspectului noilor construcţii constituie un element important al noii mişcări, deşi noua concepţie a fost prezentată, pe drept cuvânt, drept o problemă structurală şi nu una estetică, aşa cum şi lupta pentru afirmarea noilor principii a fost dedicată importanţei laturii structurale.

Azi cerinţa de bază a noii mişcări este în general recunoscută: primează exigenţele funcţionale ale construcţiilor în detrimentul exigenţelor faţă de expresie, care sunt, de fapt, considerate drept o funcţie a exigenţelor funcţionale şi nu principii independente. În aceste condiţii capătă amploare criticile faţă de expresia creaţiilor născute ca forme funcţionale.

Prezenţa vizuală a noilor forme nu mulţumeşte întotdeauna. Atunci cum ne putem apropia de problema

modelării? Din punctul de vedere al noii concepţii, principala întrebare care se pune se referă la relaţia dintre problema expresiei şi forma rezultată din respectarea exigenţelor funcţionale. O creaţie artistică poate exista independent de ideea formei funcţionale sau forma de dragul unei expresii depinde de forma realizată de dragul unui scop?

Adolf Loos şi Josef Frank admit forme ale expresiei străine de obiect doar atâta timp cât ele nu diminuează performanţele funcţionale ale acestuia. Acesta este un punct de vedere periculos, căci astfel apare din nou posibilitatea de decorare a obiectelor, permiţând în final ca decoraţia să urmeze căi proprii.

Un alt punct de vedere aparţine lui Corbusier. În concepţia lui, frumuseţea formei funcţionale îşi are originea în formele geometrice, din care se compune – în opinia lui – forma funcţională. Fără îndoială, acesta este un punct de vedere eronat, pentru că între forma funcţională şi figurile geometrice de bază nu există nicio legătură. Acolo unde, de obicei din motive tehnice, forma funcţională este identică cu figuri geometrice, acestea nu reprezintă nimic esenţial, ci doar un tipar impus formei funcţionale. Dar cum Corbusier a, aşezat întotdeauna geometria la baza oricărei modelări artistice e firesc ca el să pretindă geömetrizare şi în numele frumuseţii. Dar, în acelaşi timp, el admiră automobilul şi avionul, două obiecte care se sustrag în mod evident geometrizării, ceea ce este un paradox, e adevărat cu efecte pozitive în lumea artisticului, dar inadmisibil în lumea non-artisticului. Cum însă latura estetică a noii concepţii se află sub influenţa energiei artistice corbusiene şi cum de-a lungul vremii el a neglijat tot mai mult latiira non-artistică în favoarea celei estetice – sublinierea acestei opoziţii este necesară, mai ales pentru că este vorba de o opoziţie de principiu faţă de principiile noii concepţii.

Ţelul noii concepţii nu a constat numai în înlăturarea formelor istorice, ci, mai ales, în înlăturarea opoziţiei dintre forma funcţională şi forma artistică ale obiectelor,

ceea ce înseamnă că pe lângă universul formei funcţionale nu mai este posibilă dezvoltarea unei lumi a formelor artistice de sine stătătoare. Pe o astfel de bază nu se poate naşte nicio concepţie estetică în care originea oricărei problème legate de expresie să nu fie conţinută în însăşi forma funcţională. Frumuseţeaavionului nu se datorează unor intenţii formale, ci disciplinării din ce în ce mai mult a formei corespunzătoare celui mai ridicat randament. Valoarea expresivă a avionului, nu s-a realizat în mod intenţionat, ci impus; ea este un efect al fizionomiei pe care o posedă forma funcţională prelucrată la maximum.

Problema estetică poate fi deci formulată astfel: nu există o problemă a expresiei de sine stătătoare; problema aspectului se rezolvă de la sine, soluţia existând în fizionomia formei funcţionale cultivate. „Ceea ce este adevărat va fi, cu siguranţă, cândva şi frumos”, a spus odată Bruno Taut. Acest principiu, însă, nu poate fi mereu folosit în practică pentru că doar puţine obiecte au o formă funcţională stabilă care să nu mai permită diferenţieri şi nuanţări, ce se fac numai şi numai de dragul expresiei. Astfel, problema materialului optim, din punct de vedere funcţional, este definitiv rezolvată doar în puţine cazuri, în timp ce aceea a culorii nu şi-a găsit încă nicio rezolvare. Din punct de vedere funcţional este acelaşi lucru dacă o maşină este albă sau verde; eventual putem-respinge albul, ca fiind nepractic. Pentru aspectul obiectului, însă, culoarea are o mare importanţă.

Cu această observaţie am ajuns într-un punct în care, fără îndoială, soluţia problemei nu se mai găseşte în forma funcţională. Totuşi, forma artistică este în continuare dependentă de ideea formei funcţionale; dacă, de exemplu, pictăm pe maşină un ornament am contrazice demersul anterior, fără să diminuăm însă capacitatea de funcţionare a maşinii. Ceea ce ne-ar deranja în acest caz ar fi faptul că au îndrăznit să se apropie de maşină nişte forme care nu au nimic comun cu universul acesteia. Deci expresia păstrează mereu o legătură cu ideea formei funcţionale. Aceste legături sunt reglate de o imagine mentală asupra

lumii, care include şi ordonează formele funcţionale într-un tot. Legată de forma funcţională, voinţa artistică e împiedicată să se transforme în bun plac personal; în acelaşi timp, atenţia artistului este orientată înspre valoarea expresivă a formelor structurale, a materialelor de construcţie şi a tehnicilor de prelucrare. Noua concepţie dezvăluie esenţa materialelor şi a tehnicilor de construcţie, fără a le trece prin filtrul altor principii asupra formei şi încearcă să rezolve problema expresiei direct din aceste date. Pe o poziţie opusă se află, din nou, Corbusier şi mişcarea aflată sub influenţa sa, care, căutând principii de bază în geometrizare, îşi propune, evident, drept scop exprimarea cât mai clară a acestei geometrizări. Această orientare nu se ocupă de exploatarea materialului în esenţa sa, ci doar de suprafaţa lui şi, cu predilecţie, de efectul decorativ al acesteia. În acest caz, mai importante decât logica formei funcţionale şi exploatarea ei sunt claritatea intelectuală a geometricului şi interesul faţă de o frumuseţe formală.

Desigur, geometria se regăseşte şi în forma funcţională, pe de o parte pentru că deseori forma funcţională este o formă geometrică şi, pe de alta, pentru că ea este prezentă în masa unei mulţimi, în înşiruiri şi ordonări. Dar, în aceste cazuri, geometria apare ca tipar al „formei funcţionale şi nu de dragul expresiei. Efectele estetice constituie efecte secundare şi nu scopul modelării. E suficient să ne gândim la lucrări de inginerie, în care înşiruirile produc efecte estetice deosebite, fără ca acestea să fi existat în intenţiile constructorului. Se pune întrebarea dacă artistul trebuie să se bazeze pe astfel de efecte sau trebuie să le ignore. Fără îndoială, artistul trebuie să ia în considerare aceste efecte, tocmai pentru că ele decurg din ideea formei de utilizare.

Această cerinţă de identitate între expresie şi ideea formei de utilizare este o cerinţă esenţială a noii concepţii. Prin ea se exclud toate intenţiile artistice privind forma, diferit orientate.

Munca artistului, depusă pentru obţinerea formei

funcţionale, se află exclusiv în slujba acesteia şi rolul lui din acest punct de vedere este mai ales de natură sociologică, deoarece lui îi revine sarcina de a ordona multitudinea formelor de utilizare în întregul existenţei.

Walter Gropius
NOUA ARHITECTURĂ ŞI BAUHAUS
1935! jf.
— Noua arhitectură *

Pot fi oare descrise în cuvinte principiile fundamentale ale noii arhitecturi? Nu pot face un bilanţ al „noii arhitecturi" decât pe baza propriei mele opere, întrucât am stat eu însumi în mijlocul luptelor culturale şi am trăit direct toate fluctuaţiile.

Hăzbirea spre o nouă imagine arhitecturală, corespunzând epocii tehnicii, este un fapt împlinit, formalismul stilurilor sucombate a fost zdrobit, ne-am reîntors la idee, la sinceritatea convingerilor. A fost energic zdruncinată vechea indolenţă a publicului faţă de problemele arhitecturii" a sporit în cercuri largi interesul faţă de arhitectură, ca problemă ce afectează viaţa cotidiană şi care îi priveşte pe toţi, iar trăsăturile acestei evoluţii se conturează în mod limpede.

Astăzisuntem în măsură să demonstrăm că formele în care a apărut noua arhitectură s-au dezvoltat în mod logic, imperios şi inevitabil din premisele spirituale, sociale şi tehnice ale timpului, nedecurgând nicidecum din capriciile moderniste ale unor arhitecţi atinşi de mania inovaţiilor. A fost nevoie de un sfert de veac de lupte serioase şi cu profunde implicaţii pentru ca aceste forme să evolueze.

Dar această evoluţie s-a izbit de piedici: de manifeste, teorii şi dogme derutante, de dificultăţi tehnice, pe care decăderea economică generală ce a urmat războiului le-a accentuat, de pericolele ivite din joaca formalismului. Lucrul cel mai rău a fost faptul că „noua arhitectură" a devenit în multe ţări o modă! imitaţia, snobismul şi mediocritatea au falsificat profundele şi eficientele intenţii de înnoire, care se întemeiaseră pe sinceritate şi simplificare…

Tocmai de aceea noua mişcare constructivă trebuie să-şi limpezească. propriile-i, idei, iar ţelurile originare trebuie eliberate de îngrădirea materialistă şi de falsa etichetare la care au ajuns din cauza nepriceperii şi a imitaţiei. Sloganuri greşit imprimate, precum „noua obiectivitate” şi „util egal frumos”, au deviat consideraţiile cu privire la arhitectura modernă pe căi secundare exterioare. O asemenea caracterizare unilaterală a „noii arhitecturi” corespunde necunoaşterii adevăratelor impulsuri ale iniţiatorilor săi şi patimii funeste de a îngrădi fenomenele într-un sector izolat, în loc de a armoniza contrariile.

Conceptul de raţionalizare, de pildă, considerat de mulţi drept principala caracteristică a noii mişcări constructive, este, în fond, numai o parte din pe, ocesul purificator. Cealaltă parte, satisfacerea necesităţilor noastre interioare, este la fel de importantă ca şi satisfacerea necesităţilor materiale. Ambele ţin, în fond, de unitatea vieţii. Eliberarea arhitecturii ele harababura decorativului, rememorarea funcţiei, componentelor acestuia, căutarea unei soluţii economice concise reprezintă doar latura* materială a procesului de modelare, de care depinde valoarea de întrebuinţare a noii opere arhitecturale. Cu mult mai important decât economia, care pune accentul pe latura funcţională, este câştigul spiritual al unei noi viziuni spaţiale în procesul de creaţie arhitecturală. Aşadar, în vreme ce practica construcţiei este o problemă de structură şi de material, esenţa arhitecturii se întemeiază pe dominarea problematicii spaţiale.

reste însă limpede că adaptarea masivă a producţiei manuale la cea mecanică a absorbit pentru un secol umanitatea într-o asemenea măsură, încât aceasta a. recurs vreme îndelungată la stiluri de împrumut şi la decoraţipni formaliste, fără a pătrunde adevăratele, probleme ale modelării. Această stare s-a încheia* acum pentru totdeauna. S-a instaurat o nous concepţie arhitecturală, care urmăreşte esenţialul, un nou simţ al

spaţiului, modificat, iai exemplele pozitive, devenite de acum deja numeroase, ale acestei noi concepţii arhitecturale demonstrează, în configuraţia lor modificată, noile rezultate ale acestui spirit transformat şi noile sale mijloace tehnice.

Cât de mult a contribuit tehnica modernă la decisiva renaştere a arhitecturii şi la rapiditatea cu care ea s-a dezvoltat! Noile noastre mijloace tehnice au descompus zidăria masivă din cărămidă în stâlpi subţiri, în scopul maximei economii posibile de greutate, volum de transport şi spaţiu. Noi materiale de construcţie artificiale, sintetice – oţel, beton, sticlă «iau locul materialelor naturale tradiţionale. O creştere calitativă maximă a rezistenţei materialului a făcut posibilă construirea unor clădiri mai uşoare, aproape suspendate, ceea ce înainte era, din punct de vedere tehnic, imposibil. Chiar şi numai această masivă economisire a structurii portante a fost o revoluţie în arhitectură.

Una dintre caracteristicile esenţiale ale noii tehnici constructive se întemeiază pe separarea funcţiunii zidurilor de contur; aceasta înseamnă că la clădirea cu zidărie din cărămidă nu se mai execută, ca până acum, toate zidurile portante, ci, dimpotrivă, că sarcina întregii construcţii este preluată de un schelet din oţel sau beton. Zidurile sunt doar un înveliş protector, care, întins între stâlpii scheletului, trebuie să asigure protecţia împotriva efectelor atmosferice, căldură sau frig, precum şi împotriva zgomotului. Se caută, prin urmare, să se confecţioneze aceste părţi de ziduri neportante, care doar închid un spaţiu, din elemente de construcţie mai subţiri – de exemplu, beton uşor sau plăci –, din materiale sintetice. Aceste construcţii în oţel şi beton, care economisesc spaţiul, devenind, pe zi ce trece, din ce în ce mai îndrăzneţe şi având drept scop – prin calculul rafinat al sarcinii şi al portantei şi prin maxima sporire calitativă a rezistenţei materialului – limitarea structurii portante a construcţiei la un schelet ce reclamă o masă din ce în ce mai mică, duc, în mod consecvent, la o mărire crescândă a

golurilor în faţadă, care fac ca lumina zilei să se reverse nestingherită. În locul vechii ferestre tăiate în masivul zid portant apare, în mod logic, banda de ferestre divizate doar prin stâlpi, care a devenit o trăsătură tipică a noii arhitecturi. Ca urmare a măririi golurilor, sticla joacă, în elevaţie, un rol din ce în ce mai important. Materialitatea sa uşoară, aeriană, ireală, conferă noii construcţii o înfăţişare senină.

Acoperişul-terasă a suprimat vechiul acoperiş înclinat, cu ţiglă şi şindrilă, întrucât i s-au recunoscut avantajele: spaţii, sub acoperiş, clare, dreptunghiulare, în locul unghiurilor moarte, greu utilizabile, de sub acoperişul înclinat, evitarea şarpantelor din lemn, ce provoacă, atât de des, incendii la nivelul acoperişului, posibilitatea de a utiliza suprafeţele acoperişului în scopuri domestice (locuri de joacă pentru copii, spaţii pentru gimnastică), posibilităţi superioare de construcţii şi amenajări pe toate suprafeţele libere ale corpului cubic al clădirii, lipsa suprafeţelor vulnerabile la acţiunea vântului – de aici necesităţi mai restrânse de reparaţii –, evitarea îmbinărilor, a jgheaburilor şi a burlanelor din tablă de zinc perisabilă.

Căile aeriene de comunicaţie impun constructorilor de locuinţe o nouă cerinţă, aceea de a modela în mod conştient şi aspectul exterior, din perspectivă aeriană.

Folosirea grădinilor de acoperiş circulabile şi acoperite de plante este un mijloc eficient de a integra natura în deşertul de piatră al metropolei. Privite din văzduh, oraşele viitorului, cu grădinile, terasele şi acoperişurile lor, vor da impresia unui mare parc. Suprafeţele pierdute la sol, prin construirea caselor, sunt recâştigate sus, pe acoperişurile plate. Înainte de toate, însă, acoperişul-terasă face posibilă o desfăşurare mai liberă a partiului.

Standardizarea

Un impuls economic elementar are drept punct de plecare dorinţa de a putea acoperi necesităţile comunităţii, prin ameliorarea metodelor de producţie, cu cheltuieli

materiale şi de energie mai mici. Acest imbold duce către maşină, către diviziunea muncii, către raţionalizare: noţiuni fără de care economia noastră nu poate fi concepută şi care deţin, pentru activitatea constructivă, aceeaşi însemnătate ca pentru toate celelalte ramuri ale activităţii umane. Faptul că încă nu stăpânim aceste noi mijloace şi că individul este încă dominat de acestea nu coneconstituie un argument temeinic împotriva necesităţii lor. Însă, cu cât suntem, din motive raţionale, mai mult împinşi să ne mecanizăm lucrul, cu atât mai necesar trebuie cultivat şi dezvoltat spiritul creator în fiecare individ; căci orice mecanizare nu poate avea, prin efectul ei de ultimă instanţă, decât o singură raţiune, aceea de a-l despovăra pe individ de prestarea muncii materiale pentru. satisfacerea necesităţilor sale vitale şi de a-i elibera, astfel, spiritul şi mâna pentru o lucrare superioară. Dacă mecanizarea ar fi un scop în sine, atunci lucrul cel mai însemnat, natura umană vie, completă, ar trebui să degenereze, iar individul, cel indivizibil, să decadă – la o natură incompletă. Aici apar rădăcinile luptei dintre vechea cultură manufacturieră şi noua cultură din era maşinilor.

— Noua epocă a dezvoltat, din lucrul manual şi lucrul mecanizat, o nouă unitate a «. muncii, care, prin standardizarea sa, exercită, şi asupra activităţii constructive o influenţă directă. Nu încape îndoială că o standardizare sistematică a construcţiei de locuinţe; va aduce economii importante, al căror volüm abia suntem în: stare a-l aprecia.

Standardizarea nu este o piedică în? dezvoltarea. civilizaţiei, ci, dimpotrivă” una din condiţiile ci fundamentale. Desemnarea ca „standard” o merită, un produs abia atunci când este în măsură să-i mulţumească pe cei mulţi, când deţine conţinut maxim şi calitate maximă. Un standard indică întotdeauna nivelul superior al unei –, culturi, selecţionarea optimului, disocierea esenţialului şi a suprapersona? lului de personal şi aleatoriu. Astăzi încă se mai manifestă opinia că, prin

„tirania tipizării”, individului i-ar fi ştirbită integritatea; ceea ce este un basm de mult dezminţit. În toate marile epoci ale istoriei existenţa unor forme-standard, recunoscute în mod conştient ca tipice, a fost semnul unei societăţi civilizate, bine organizată. Este unanim recunoscut faptul că repetarea aceloraşi forme în aceleaşi scopuri exercită asupra omului o influenţă liniştitoare, civilizatoare.

Locuinţa este o structură tipică de grup, o componentă a unităţii mai mari, a străzii, a oraşulbi? Unitatea acestor componente, în cadrul imaginii de ansamblu a oraşului, trebuie să se exprime în exterior, diferenţele de mărime dându-ne totuşi şi variaţia necesară. Cele mai bune pieisaje urbane din trecut oferă o mărturie convingătoare pentru felul în care coerenţa i şi claritatea unui peisaj urban cresc o» Sată cu realizarea unui tip, 7 deci odată cu repetarea unor structuri de case tipice. Un tip recunoscut este întotdeauna un «ultim rezultat, cel” mai elaborat, din suma multiplelor – soluţii oferite de! diverşi indivizi; Ca formă, el devine numitorul comun al unei întregi epoci. O unificare a elementelor constructive va avea, deci, şi astăzi, consecinţa salutară că locuinţele şi 1 oraşele noastre vor prezenta din nou un caracter unitar, ca expresie, a unei civilizaţii superioare. Prin limitarea înţeleaptă la puţine tipuri de clădiri de locuit, calitatea lor creşte, iar preţul lor scade şi astfel se ridică nivelul social general.

În tipizare, respectul autentic pentru tradiţie se exprimă mai limpede şi îşi găseşte o mai profundă semnificaţie arhitecturală prin valoarea sporită a acesteia pentru societate, decât în soluţiile individuale, adesea atât de arbitrare, de colaterale. Concentrarea asupra însuşirilor esenţiale ale tipurilor-standard poate să ducă la posibilităţi industriale nemaicunoscute, care reclamă apoi, firește, o investiţie de capital justificabilă numai prin producţia de masă.

Raţionalizarea

Acţiunea de a construi, până acum un meşteşug,

evoluează în prezent spre o industrie organizată. Din ce în ce mai mult, munca prestată înainte pe şantier este acum realizată departe de clădire, în fabrică. Astfel este înlăturat, treptat, caracterul sezonier al activităţii constructive, care a cauzat atâtea dificultăţi antreprenorului şi muncitorului, ba chiar întregii comunităţi orăşeneşti. Activitatea continuă de construcţie, pe parcursul întregului an, va deveni în curând regulă, şi nu excepţie.

În aceeaşi măsură în care se dezvoltă materialele sintetice, superioare celor naturale în ceea ce priveşte precizia şi uniformitatea, practica modernă a construcţiei devine din ce în ce mai asemănătoare producţiei de fabrică. Ne apropiem deja de o perfecţiune tehnică; ea ne dă posibilitatea să raţionalizăm construcţiile şi să le producem în serie, în fabrici, divizând corpul clădirii în elemente de construcţie separate. Aceste elemente de construcţie pot fi asamblate precum cuburile scoase dintr-o cutie de jucării, pentru a obţine, prin procedee uscate, diferite clădiri, ceea ce înseamnă că activitatea constructivă nu mai depinde de starea vremii.

Casele rezistente la foc, compuse din elemente prefabricate, care pot fi în întregime livrate din depozit, gata finisate, vor deveni un produs de bază al industriei. Înainte însă ca acest lucru să se poată întâmplă, trebuie să fie normate toate părţile casei – planşee, panouri de închidere, ferestre, uşi, scări şi componente de instalaţii. Normarea acestor părţi interşanjabile nu impune niciun fel de limite modelării individuale pe care o dorim cu toţii, iar repetarea elementelor şi a materialelor în diferite corpuri de clădiri va avea, în construcţia oraşului, un efect ordonator şi liniştitor asupra noastră, precum unitatea îmbrăcămintei noastre.

Aceasta însă nu ştirbeşte întru nimic munca creatoare a arhitectului; deşi fiecare locuinţă unifamilială şi fiecare bloc de locuinţe poartă caracterul epocii noastre, prin posibilitatea de variaţie oferită de componente, particularităţii individuale îi rămâne suficient câmp de

manifestare, la fel ca în cazul îmbrăcămintei noastre.

Rezultatul final oferă o fericită combinaţie arhitectonică de standardizare consecventă şi variabilitate de mare amploare. Din 1910 încoace am pledat neclintit, în conferinţe şi articole, pentru construirea de case din elemente asamblate, pentru industrializarea construcţiei de casc şi am executat lucrări de cercetare şi experimente practice împreună cu întreprinderi industriale.

Atât despre latura tehnică. Cum rămâne cu frumuseţea casei moderne? Noua arhitectură îşi deschide zidurile precum perdelele şi permite să pătrundă în casă aerul, lumina şi razele soarelui. În loc să ancoreze clădirea masiv în temelie, ea plasează casele uşor, dar stabil, pe sol. Imitaţia vreunui stil sau ornamentarea superficială îi sunt străine; ea năzuieşte însă spre unitate organică, ale cărei părţi distinct conturate se contopesc într-o formă artistică integratoare. Astfel, ea dă, în egală măsură, satisfacţie necesităţilor noastre materiale şi sufleteşti.

Arhitectura începe dincolo de îndeplinirea sarcinilor! ei tehnice, pe un tărâm al. ordinii superioare, odată cu crearea acelor însuşiri care sunt singure în măsură să însufleţească şi să umanizeze o structură constructivă: armonia spaţială, tihna, proporţia nobilă. Ne-am săturat de imitarea arbitrară a stilurilor istorice, în evoluţia treptată, de la repudierea toanelor şi a capriciilor arhitectonice la acceptarea dictatului logicii constructive, am învăţat să exprimăm voinţa epocii noastre în forme pure, simplificate.

Efectul exercitat de Bauhaus în luptă. împotriva concepţiei formaliste în vigoare”, *Bauhaus* şi-a dobândit, cu începutul, propria claritate. El s-a angajat cu toate metodele de interpretare abstractă pentru a ajunge la fundamentele problemei modelării şi a. face cunoscute tuturor rezultatele experienţelor sale, şi anume: că modelarea artistică nu trebuie să fie o chestiune de lux, spirituală sau – materială, ci o problemă a vieţii înseşi. Apoi, că revoluţia în spiritul artistic a adus cunoştinţe elementare pentru noua modelare, la fel cum, pentru îndeplinirea acesteia, transformările tehnice au creat noi

unelte. Fiecare efort privea interferarea celor două domenii ale spiritualului, eliberarea omului creator din izola –, rea sa de lume, prin legarea lui de lumea: industrială reală, şi, în acelaşi timp" neînchistarea spiritului rigid din economie, orientat aproape exclusiv spre latura materială. «Această; concepţie, a unităţii întregii munci creatoare «de forme în relaţie cu viaţa însăşi, în opoziţiei mu, 1 arţ pour l'art" – ca şi cu ideea, încă şi mai. periculoasă, a unei „economii ca scop în sine" / a dominat munca din *Bauhaus*.

Din implicarea pătimaşă în această confrun –, tare spirituală: decurge interesul viu;! al Bauhetus-ului faţă de-evoluţia formală a produselor tehnice şi faţă de dezvoltarea organică a metodelor de fabricare a acestora. Acest lucru a condus la ideea eronată, conform căreia *Bauhaus* ar fi constituit o apoteoză a raţionalismului. El a căutat însă, mai degrabă, premisele comune şi limitele domeniilor de creaţie, pentru resortul formal, ca şi pentru resortul tehnic. Standardizarea fenomenelor vieţii practice, aşa cum năzuia *Bauhaus*, nu înseamnă, deci, o mecanizare a individului, ci, dimpotrivă, eliberarea vieţii de balastul inutil, pentru ca aceasta să se poată desfăşura cât mai liber şi mai plină de spirit; căci o viaţă de zi cu zi lipsită de asperităţi şi bogată în sensuri nu poate fi, desigur, un scop de ultimă instanţă, ci constituie doar premisa de a se ajunge la un maximum de libertate şi de independenţă personală. Economia spiritualului se impune relativ mai încet, întrucât presupune mai multă cunoaştere şi disciplină a gândirii decât economia în sens material. Aici se află pragul dintre civilizaţie şi cultură. El lămureşte deosebirea esenţială dintre produsul tehnicii şi al economiei, al muncii sănătoase a raţiunii calculate, şi „opera de artă", un produs al psihicului. Este drept că opera de artă este întotdeauna şi un produs al tehnicii, însă ea trebuie să împlinească, în acelaşi timp „şi ţeluri spirituale, care reuşesc să fie puse în evidenţă numai prin mijloacele fanteziei şi ale emotivităţii.

Forma unitară în care au apărut rezultatele muncii,

în ciuda diversităţii individualităţilor care au colaborat, trebuie să fie pusă pe seama valabilităţii obiective a învăţăturii promovate de *Bauhaus*. Această unitate de formă a fost rodul orientării spirituale cultivate în comun la *Bauhaus*, care depăşise, în sfârşit, o reprezentare formală estetico-stilistică, în vechiul sens de „artă decorativă”.

În acelaşi timp însă, a început lupta împotriva imitatorilor şi a celor care au înţeles în mod eronat lucrurile, care de acum voiau să vadă în toate construcţiile şi artefactele lipsite de decoraţie apartenenţa la un „stil *Bauhaus*” şi care falsificau, printr-o banalizare la modă, sensul bine întemeiat al muncii prestate la *Bauhaus*. Ţelul *Bauhans-uvul* tocmai că nu este un „stil”, nu este un sistem sau o dogmă, nu este o reţetă şi nu este o modă. *Bauhaus* a acţionat dinamic pentru că nu era dependent de formă, ci căuta, în spatele formei supuse transformării, fluidul vieţii înseşi! *Bauhaus* a cutezat, ca primă instituţie în lume, să facă din această atitudine a spiritului fundamentul unei şcoli. Pentru a-şi conduce ideea spre izbândă, *Bauhaus* a preluat comandamentul de a conserva vitalitatea trează a comunităţii sale, singurul loc în care se pot întrepătrunde fantezia şi realitatea. Un stil *Bauhaus* ar fi o retragere în stagnare, în starea de inerţie potrivnică vieţii, pentru combaterea cărora a luat odinioară fiinţă, prin mine, *Bauhaus*.

Noua arhitectură

Ideea mea că arhitectul are, în calitate de coordonator, sarcina de a unifica diferitele probleme formale, tehnice, sociale şi economice, care survin în contextul construcţiei, m-a purtat, pas cu pas, de la studiul funcţiunilor casei şi ale străzii la studiul funcţiunilor oraşului şi, în fine, în domeniul şi mai întins al sistematizării regionale sau naţionale.

Cred că noua arhitectură va cuprinde un domeniu mult mai mare decât acela al activităţii constructive actuale; pornind de la cercetarea subdomeniilor, vom pătrunde într-o reprezentare a formelor din ce în ce mai

amplă şi mai profundă, al cărei ansamblu va oglindi unitatea vieţii, de care ea este inseparabilă. S-ar părea că reconcilierea cu maşina, dobândirea unei noi conştiinţe a spaţiului şi munca deschizătoare de drumuri, aceea de a găsi un temei esenţial comun pentru noile forme arhitecturale, ar fi secătuit puterile creatoare ale acestei generaţii de arhitecţi. Viitoarea generaţie va rafina aceste forme şi le va face eficiente pe toată linia.

Într-un cuvânt: o arhitectură viguroasă şi educaţia corespunztăoare în această direcţie depind de rezolvarea planificată a marilor probleme ale sistematizării la scară naţională, ale întrepătrunderii oraşului cu satul, prin descongestionarea oraşelor, de îmbinarea industriei cu agricultura, de legătura organică dintre locurile de muncă şi locuinţe şi, în fine, de rezolvarea problemei formei optime a locuinţei. Infrastructura mentală, ca să spun aşa, experimentarea în laborator a componentelor noii arhitecturi ne stă, astăzi, în întregime la dispoziţie. Generaţia care vine are sarcina de a transfera noile cunoştinţe în conştiinţa colectivităţii.

Nimeni din cei care cunosc resursele noii mişcări constructive pe care eu o numesc „noua arhitectură” nu poate afirma că ea ar fi antitradiţională şi că ar urmări o tehnică mecanicistă ca scop în sine, negând orbeşte toate legăturile naţionale mai profunde şi ducând spre un materialism pur. Legile ce trebuie să pună capăt arbitrarului individual sunt roade ale unei cercetări temeinice în câmp social, tehnic şi artistic; sunt mândru de a fi luat parte la aceasta. Aş dori să mai adaug că mă trag dintr-o familie prusacă şi că aparţin unei lungi serii de arhitecţi din tradiţia lui Schinkel, Sunt de părere ca înţelegerea sarcinilor noii arhitecturi nu respinge conceptul de tradiţie, deoarece respectul faţă de tradiţie nu semnifica, în fond, savurarea în tihnă a ceea ce este plăcut sau tratarea comodă, estetizant-formalistă, a formelor artistice din trecut; sarcina a fost şi este, mai degrabă, lupta pentru esenţial, adică). pentru ceea ce ştă: în spatele materiei şi al tehnicii şi caută mereu, cu ajutörtii

acestora, expresia vizibilă. $. r.

Necesitatea etică; a unei noi arhitecturi nu mai. poate îi pusă la îndoială; Dovada – dacă mai este cumva nevoie – rezidă în faptul că tineretul este, în toate ţările, entuziasmat de ea.

Horia Creanga

[ARHITECTURA ADEVĂRATĂ]

1935 /*; – / e

— 1… v”.

Opera arhitecturală ia naştere din armonizarea utilului cu frumosul şi constituie o unitate estetică.

Astăzi, progresele ştiinţifice şi maşinismul au împins utilitatea şi confortul la maximum. Nu putem spune că ne aflăm în timpul – unei crize, dar ne aflăm în epoca unor prefaceri radicale în arhitectură.

Progresele tehnice fac ca arhitectura să nu mâi ţină seama de condiţiile climatice. Indiferent de climă, tehnica îţi poate da temperatură convenabilă şi aer proaspăt.

Maşinismul poate crea construcţii identice, oricând şi în orice ţară. El lichidează cu o epocă, pentru a pune bazele unei arhitecturi moderne.

Intervenţia lui e binevenită, cu un singur corectiv: să nu’ neglijeze cu desăvârşire elemental estetic. Exagerările lui au dat naştere la proteste, susţinându-se că utilul se dezvoltă în paguba frumosului şi că arhitectura modernă este rece şi nut: se adresează sufletului.

Cu toate exagérarile trecătoare; ne găsim în faţa unei sănătoase transformări rapide, din care va ieşi arhitectura viitorului, care va realiza frumosul prinsimplitate şi utilul prin confortul tehnicii moderne.

M-ahî întrebat de multe ori: există o evoluţie în arhitectură? Cred că numai din punct de vèdere ştiinţific putem vorbi de o evoluţie ascendentă: din punctul de vedere al confortului.

Dar din punct de vedere estetic, evoluţia – dacă există – ia o formă ciclică: revenim mereu 4 a simplitate, de unde-am plecat. Arta arhitecturală a trecut de la volumele simplu profilate în spaţiu ale egiptenilor, la

clădirile cu încărcătură extrem-orientală, ca să revină la liniile drepte ale construcţiilor romane şi, intrând apoi în întortochelile medievale, să ajungă la prefacerea în care se găseşte astăzi.

Sunt de părere că după ce se va termina actuala prefacere, arhitectura va evolua liber către aristocratizarea formelor prin simplitate. Arta aceasta va răspunde gustului superior şi aristocrat al liniilor simple – subtile şi albe încercări de reprezentare a infinitului. Arta aceasta va produce un rafinat sentiment estetic, lăsând privirile să alunece neobosite pe linii calme, care astăzi nu se întâlnesc decât în perspectivele marine. Şi, poate, va fi pentru societatea viitoare o satisfacţie intimă a aspiraţiei spre ideal.

Cei ce nu o pot concepe, acuză această artă de monotonie; ei reclamă ornamente felurite pentru înlăturarea banalităţii suprafeţelor netede; propun pentru variaţie frângerea liniilor în toate chipurile, după imaginaţia fiecăruia.

Monotonia se şterge prin echilibrarea volumelor şi opera arhitecturală pe care o preconizez, deşi menită să promoveze aparenţa liniei nesfârşite, se înfăţişează terminată şi desăvârşită prin sine însăşi, ca orice întreg armonic.

Acest efect de desăvârşire, cu aparenta linie continuă, înlătură orice efect de monotonie.

Pe de altă parte, suprafeţe simplu proporţionate nu pot fi banale; dimpotrivă, ceea ce e banal sunt ornamentele, care răspund unor gusturi cu puţină şi naivă pregătire estetică. Cu cât ne coborâm pe scara gusturilor artistice mai primitive, cu atât ne apare mai puternică, mai. nestăpânită, dorinţa de ornamentare, cp rost sau fără rost, cu forme şi culori variate. Un ornament, cât de frumos, aplicat pe o construcţie în genul preconizat de mine, cred că ar fi o mărturisită contrazicere a ideii de simplitate.

Şi, pentru a nu depăşi prea mult cadrul peestui răspuns, termin cu convingerea că arhitectura astfel

schiţată de mine va fi arhitectura viitorului. Se constată chiar în această direcţie unele începuturi frumoase; şi mai mult ar trebui precipitat mersul unei evoluţii care nu e decât o întoarcere la simplitatea din trecut.

Fără îndoială că noile materiale modifică creaţia arhitecturală, atât din punct de vedere utilitar, cât şi din punct de vedere estetic.

De pildă, până nu se cunoştea betonul armat, nu se puteau realiza săli vaste de 300 m fără stâlpi, sau largi prize de lumină fără susţinători.

Nu se putea realiza monumentalitatea clădirilor de astăzi, în care planşeele susţin zidurile, iar nu zidurile susţin planşeele, ca în vechime.

Însăşi ideea simplităţii artistice moderne găseşte prin noile metode mai uşoare posibilităţi de înfăptuire.

O serioasă orientare urbanistică trebuie să se sprijine pe o concepţie arhitecturală care să permită o realizare de ansamblu.

Preocupările urbanistice vor rămâne fără roade, dacă, fără să se plece de la o concepţie unitară în arhitectură, se permit construcţii născute din felurite capricii, care transformă strada într-un mozaic de forme şi culori; marile bulevarde trebuie să fie ele înşile monumente de simplitate unitară. Circulaţia vehiculelor se va înscrie în marca linie orizontală a clădirilor. Monotonia va fi înlăturată prin acuzări de blocuri verticale, retrase totuşi din planul principal, pentru a nu rupe linia marilor orizontale. Monotonia se şterge prin proporţionalitatea volumelor şi prin însuşi dinamismul arterei de circulaţie.

Din acest punct de vedere primesc unele informaţii îmbucurătoare, că unele cercuri urbanistice lucrează la planuri de străzi, care nu vor permite, după trasarea noilor bulevarde, decât construirea de clădiri potrivit unor concepţii unitare: „!»

Desigur, într-un oraş nu vor fi numai bulevarde. Vor fi şi cartiere de Vile, în construirea cărora ne vom călăuzi de aceleaşi concepţii.

Rolul statului în organizarea urbanistică este imens,

El e chemat să împiedice orice încercări ce se pun în calea progresului şi să încurajeze lucrările, bune.

Pătruns de spiritul arhitecturii sănătoase, statul va trebui, prin concursuri bine selecţionate, să înalţe, cu oricâte – jertfe materiale, cartiere întregi moderne, bazate pe regulile de simplitate artistică, pe care le-am schiţat acum, că, ci numai altfel se va putea forma gustul marelui public. Marele public nu are acum prilejul să vadă şi să aprecieze o operă de ansamblu. Realizarea unei astfel de opere va grăbi evoluţia arhitecturii în sensul. pe care-l dorim şi-l întrevedem.

Pretutindeni triumfă arhitectura permanenţă, adevărată, care a rămas clasică şi veşnic frumoasă prin simplitate şi adaptată cerinţelor epocii moderne.

Alvar Aalto 1

RAŢIONALISMUL ŞI OMUL

1935 – m

Este evident că raţionalismul care s-a cristal! – zat ca metodă în decursul ultimilor zece ani prezintă neajunsuri în multe. privinţe, cel mai ades, ea tocmai în legătură cu înţelegerea „umanismului”. Dar întrebarea este dacă „formele libere”, adică formalismul, reprezintă oare un panaceu. universal? /. Designul contemporan oferă un răspuns grăitor la această întrebare. Căci, într-adevăr”, contemporaneitatea” şi-a croit drum pe urmele raţionalismului şi nu cu mijloace proprii. Adepţii lui se agitau în acea lume a formelor, a carpi naştere a fost înlesnită cândva de cercetarea noilor materiale, a noilor. procese „a noilor condiţii sociale ş.a.m.d. şi, în cele din urmă, l-au prefăcut într-o salata plăcută la vedere, făcută din ţevi cromate, plăci de sticlă, volume cubice şi culori stri – dente. Li se părea că au făcut tot posibilul pentru ca noua arhitectură să capete un aspect mai agreabil şi, după cum pot presupune, în acelaşi timp, mai uman. De fapt reuşeau, să creeze impresia de morbid, senzaţia absenţei totale? a oricărei urme. de upian... Cauza. faptului că o direcţie atât de influentă astăzi, cea a artelor plastice” s-a dovedit, atât de lipsită de simţire poate fi găsită în cvasi-

inêxistenta unor scopuri, umane printre motivele ce o călăuzeau. Oricum ar «sta lucrurile, producerea unor „forme – funcţionale” a căpătat o amploare atât de măre; încât putem1 deja înţelege că independenţa formei faţă de funcţie nu garantează câtuşi de puţin! crearea unor obiecte mâi utile şi mai apropiate omului, a; unui mediu material? mai uman.

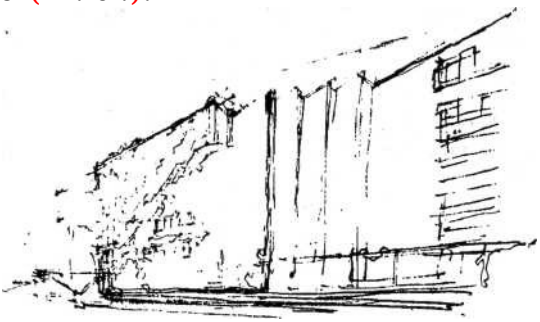
Presupun că voi fi în asentimentul tuturor când spun că obiectele care pot fi, pe dţept cuvânt, numite raţionale suferă, în parte, de 405 1

lipsa unui umanism perceptibil. Dar dacă înlăturăm din minte posibilitatea suplinirii acestei carenţe prin „expresivitatea formei” şi ne străduim să analizăm mai atent exemple concrete vom putea să ne convingem de îndată că obiectele date nu sunt nici pe departe raţionale, sub toate aspectele. La început, raţionalismul era înţeles ca ceva legat de procedeul de realizare. Nu se poate afirma că primele manifestări ale raţionalismului aveau un caracter strict tehnic, deşi, fără îndoială, cerinţele tehnice erau extrem de importante. Să ne închipuim un scaun din ţevi metalice îndoite, de exemplu unul din primele modele ale lui Marcel Breuer. Se vede clar că pe constructor l-a animat dorinţa de a crea un obiect mai uşor, mai igienic, nu mai puţin folositor decât modelele anterioare şi, în acelaşi timp, mai adecvat producţiei industriale moderne. Iar obiectul finit a căpătat un aspect reclamat în primul rând, în mod necesar, de procedeul de fabricare a produsului. Din punctul de vedere al producţiei industriale, fundul elastic al scaunului, format din câteva ţevi îndoite şi o bucată de ţesătură întinsă între ele, este o rezolvare genială. Sub acest raport şi graţie simplităţii de construcţie, scaunul poate fi numit raţional. Dar, faţă de un scaun care urmează să-i slujească omului, trebuie manifestate infinit de multe cerinţe de alt fel. Şi doar atunci când calităţile obiectului vor răspunde destul de precis exigenţelor, fără ca acestea să se contrazică între ele, putem aprecia că rezolvarea este pe deplin raţională.

Cuvântul „raţionalism” poate fi înţeles în moduri

diferite... Dar semnificaţia de bază constă în aceea că satisfacerea cerinţelor raţionale trébùie să fie deplină, iar rezultatul să fie unitar, fără contradicţii interne. Am

1 Prototipurile au fost realizate de Marcel Breuer, la Bauhaus, începând cu prima jumătate a deceniului al treilea (rx. tr.).



Alvar Aalto

Studiu de faţada pentru Căminul studenţesc, M.I.T., 1944

putea enumera cerinţele cărora nu le răspundea scaunul lui Breuer: obiectul, care constituie o parte din viaţa cotidiană a omului, nu trebuie să reflecte prea puternic lumina, nu trebuie să fie un amplificator nedorit de sunete. Obiectul de care omul se foloseşte în permanenţă nu trebuie confecţionat din materiale bune conducătoare de căldură. Iată numai trei din neajunsurile scaunului din tijă metalică. Am mai putea enumera încă o serie de cerinţe faţă de care rezultatul gândirii constructive s-a vădit negativ. Principalul reproş adus acestor scaune constă în aceea că sunt „incomode". Este adevărat. Dar dacă prin cuvântul „comod" vom înţelege ceva nedefinit, ceva în genul abstractului „menschliches", dacă vom considera că acest confort se creează numai cu ajutorul formelor tradiţionale, ne vom găsi pe o cale greşită. Proprietăţile negative ale scaunului – reflexia puternică a luminii şi a sunetului de către suprafaţa lui metalică, faptul că este bun conducător de căldură – sunt caracteristici strict ştiinţifice ce se opun noţiunii de „intim".

Trebuie remarcat că şi cele mai raţionale creaţii ale

arhitecturii contemporane sunt imperfecte, tocmai din pricină că nu corespund cerinţelor existenţei umane, nevoilor organismului, simţurilor noastre.

Aşadar, putem considera că una din căile de creare à unui mediu material complet umanizat este extinderea sferei noţiunii de „raţionalism”. Va trebui să lărgim considerabil numărul de calităţi analizate din lumea obiectelor. Cerinţele diverse manifestate faţă de obiectele care ne înconjoară constituie un fel de scală asemănătoare spectrului de culori. În partea roşie a spectrului se concentrează problemele sociale, în cea portocalie – problemele legate de producţia obiectelor ş.a.m.d., până la zona ultravioletă, invizibilă ochiului nostru, unde, poate, se ascund cerinţele pur umane care scapă unei definiri precise. La analiza unui obiect ca întreg, tocmai în acest domeniu, ni se dezvăluie multe probleme – noi. Se înţelege de la sine că ele nu se vor limita la cele pe care le-am luat eu, la întâmplare, când am analizat calităţile scaunului metalic.

În cursul unei analize atente, la un moment dat, poate apărea impresia că, în spatele noţiunii de „raţionalism”, se ascunde o sumă de factori măsurabili fizic. Dar, avansând mereu cu analiza, ne vom afla în afara graniţelor fizicii. Un întreg complex de probleme, care apar în legătură cu orice obiect şi care, până în ziua de azi, era extrem de rar luat în consideraţie, se referă la domeniul unei alte ştiinţe şi. anume psihologia. Şi cu cât mai repede ne vom deprinde să răspundem la cerinţele cu caracter psihologic, cu atât mai curând «metodele raţionalismului se vor extinde, în asemenea măsură încât vor începe să se opună – singure la apariţia unor obiecte străine omului. Am recurs-aici la exemple de două feluri: „am vorbit despre scaunul pe care stă omul şi despre un corp de iluminat, la lumina căruia omul îşi petrece viaţa. Luând aceste exemple, am încercat să arăt că raţionalizarea în domeniul» construcţiei şi compoziţiei obiectelor pentru uzul omului este încă departe de 1 perfectstiune şi că greşelile ce se comit, ca şi neajunsurile

ce se ivesc – şi acestea sunt, probabil, nenumărate – au un asemenea caracter, încât nu pot fi corectate printr-o abordare diletantistă, nu pot fi ascunse sub forme îndoielnice şi neorganice. Cu alte cuvinte, am vrut să spun că prin raţionalism trebuie să înţelegem cercetarea tuturor problemelor care privesc un obiect sau altul şi că trebuie să ne apropiem raţional de aspectele care se consideră, în mod obişnuit, a face parte din sfera greu de definit a gustului fiecăruia, dar care, la o analiză mai profundă a fenomenelor, se dovedesc probleme în parte de igienă nervoasă, în parte de psihologie ş.a.m.d. Avem o singură ieşire – lărgirea sferei noţiunii de „raţionalism”.

Exemple analoage putem găsi şi în alte domenii ale construcţiei artistice. Problemele culorii – care, într-un anumit sens, fac parte din aceeaşi categorie cu problemele iluminatului şi la rezolvarea cărora pot ajuta, într-o oarecare măsură, cercetările psihologice – sunt şi ele date uitării. Aici, ca şi în multe alte domenii, este prezent un factor al psihicului uman care, trebuie spus, a fost remarcat de arhitectura raţionalismului. Am în vedere posibilitatea de schimbare, de transformare. a mediului înconjurător, nevoia omului de a se găsi într-o asemenea comunicare cu el şi cu obiectele ce îl compun, încât să răspundă psihologiei sale, ce se află în permanentă înnoire şi dezvoltare. Unul dintre cele mai simple mijloace de eliberare a omului modern de stresul psihic este modernizarea mediului lui de viaţă. De aceea este clar că ambianţa nemijlocită a omului trebuie astfel construită încât, de la bun început, să fie prevăzută posibililitatea de schimbare permanentă şi, evident, tocmai la alegerea culorii pentru clădiri şi obiecte, la vopsirea ţesăturilor ş.a.m.d. se fac cele mai frecvente greşeli. Vorbind despre cerinţele psihicului uman, respectate arbitrar de arhitectura modernă, trebuie să remarcăm că în ele se află una dintre cauzele care împiedică împletirea elementelor de decor tradiţional cu cele moderne. Decorativismul, monumentalismul, forţarea formelor sunt fenomene ce reduc capacitatea de transformare a obiectului. În epoca

noastră, când standardizarea reprezintă principiul de căpetenie al producţiei industriale, putem vedea în ce măsură imensă este antiumană cultivarea formei de dragul formei. Produsul standard nu trebuie să fie un obiect făcut în sine. Dimpotrivă, acesta trebuie să fie astfel încât forma lui să poată fi perfecţionată de om, supunându-se legilor individualităţii proprii. Numai cu ajutorul unor obiecte neutre în esenţă poate fi slăbită presiunea exercitată de standardizare asupra individului, numai în acest fel poate fi folosită standardizarea în slujba culturii. Există, din timpuri străvechi, încă de pe vremea când munca manuală era predominantă, o cultură care a manifestat o sensibilitate deosebită faţă de persoana umană. Am în vedere cultura japoneză care, în ciuda unei selecţii limitate a materialelor şi a formelor" a cultivat la oameni virtuozitatea priceperii de a modifica mediul şi de a crea, aproape zilnic, noi combinaţii. Imensa dragoste a japonezilor pentru flori, plante, pentru materialele naturale este un exemplu unic. Legătura cu natura, încântarea continuă faţă de varietatea ei constituie un mod de viaţă cu care este incompatibilă existenţa formei de dragul formei.

Obiectele care-l înconjoară pe om nu sunt fetişuri sau alegorii care posedă o valoare veşnică. Ele sunt mai curând asemănătoare celulelor şi ţesuturilor din natură, în veşnică înnoire, din organismul omului, în permanentă schimbare. De ele trebuie să ne apropiem la fel ca de elementele din lumea vie, altfel le ameninţă primejdia să capete însemnătate în sine şi să devină străine omului.

Hannes Meyer
BAUHAUS-DESSAU.
EXPERIENŢELE
UNEI EDUCAŢII POLITEHNICE

Despre organizare în acea perioadă Bauhaus era constituit din următoarele sectoare: a) instruirea de bază sau preliminară (teste); b) atelier de ţesătorie cu vopsitorie; c) atelier de zugravi; d) atelier de reclame (inclusiv sector plastic); e) atelier de tipografie; f) atelier

fotografic; g) atelier de prelucrare a metalului; h) tâmplărie; i) sector dramatic cu atelier de scenografie, şcoală de dans, jazz; j) sector de arhitectură cu teoria arhitecturii şi atelier de arhitectură.

În plus, două clase libere de pictură.

Pe. lângă aceste unităţirătelier s-a dezvoltat învăţământul teoretic sub formă de cursuri şi prelegeri ţinute de invitaţi.

Durata studiilor era, pentru instruirea de bază, de un semestru, obligatoriu pentru toţi cei nou-intraţi; 6 – 7 semestre în ateliere – şi 9 semestre în sectorul de arhitectură, dintre care două într-unul din ateliere. La terminarea studiilor absolventul primea diploma Bauhaus în meseria respectivă; de asemenea, trecea examenul de stat în meserie.

Instruirea de bază

Mai întâi un cuvânt despre instruirea de bază, care a fost dezvoltată de maistrul Josef Albers. Pedagogic, ea avea valoarea unei perioade de probă. Sub forma unor „teste”, ea trebuia să scoată la iveală şi să dezvolte aptitudinea specială, talentul inovator, capacitatea de cortibinaţie, îndemânarea şi cunoştinţele despre mă-i teriale. Testele constau în compoziţii libere, „fără finalitate”, cu hârtie, lemn, paie, tablă, materiale textile, aluminiu etc., pentru realizarea cărora nu erau permise unelte mecanice (exceptând cuţitul şi foarfecă). Novicele studia în acest fel forţele interioare, proprii materialului. Un elev a reuşit să alcătuiască o construcţie uşoară din carton subţire (hârtie de desen) care suporta greutatea unui om. Foarte curând, s-au diferenţiat la noii studenţi însuşirile profesionale – cu predilecţie inovatoare, metodice, de fineţe etc. – şi, în funcţie de acestea, înclinaţia către constructiv, improvizaţie sau ştiinţe exacte.

Paralel cu instruirea de bază, şi în cursul semestrelor următoare fiecare cursant la Bauhaus beneficiază obligatoriu de o iniţiere atentă în studiul culorilor, tipografic, studiul formei, fotografie, desen liber, studiul materialelor şi compoziţie.

Studiul în cadrul lucrării practice în centrul oricărei pedagogii politehnice, la Bauhaus, stătea, în acea vreme, din ce în ce mai mult, opera însăşi, şi antime, nu o operă fictivă într-un mediu inventat pentru studiu. Deci nicio casă inventată pe un presupus teren. Ci opera menită a fi executată şi utilizată direct, deci o sarcină reală într-un mediu real: o locuinţă comandată de un medic, într-un orăşel din Eifel, locuinţe-etalon pentru cetăţenii medii din Dessau, blocuri de locuinţe pentru muncitorii din industrie, toate proiectate şi executate în colectiv, în cadrul atelierelor. Iar fiecare casă, în parte, fără mobilă confecţionată individual pentru vreun snob entuziasmat de”. modern”. Ci mobilă tipizată pentru folosinţa populaţiei, produs al fabricării moderne în serie, produs al studierii habitudinilor-populaţiei, al standardizării sociale, al funcţiunilor fiziologice şi psihologice, al tipizării procesului de producţie şi al celui mai atent calcul economic”.

Atunci a trebuit ca atelierele individuale de tâmplărie, ţesătorie, tipografie, prelucrare a metalului, vopsitorie, artă fotografică, reclamă, scenă şi atelierul de construcţii să fie dezvoltate tot mai mult în direcţia asociaţiilor de lucru colective de sine stătătoare. Iar aceasta pentru că, dacă până atunci orice student găsea unealta şi sfatul de specialitate în aceste ateliere şi se mândrea cu rezultatul individual, acum elementele mai sociabile s-au grupat din ce în ce mai mult în forma brigăzilor de lucru „verticale” pentru sarcina concretă comună. În „brigăzile verticale” colaborau studenţi din ani diferiţi, iar studentul mai vârstnic îi ajuta pe cei mai tineri să progreseze, sub conducerea de specialitate a maistrului. În sfârşit, trebuia ca pregătirea teoretică să fie din ce în ce mai pătrunsă de aceste noi cerinţe ale comunităţii de lucru şi ale fixării concrete a temelor. Căci, fără cunoştinţe social-economice, cum ar fi fost capabil studentul practicant să-l înţeleagă pe beneficiarul mobilierului său standardizat – poporul –, cu diferitele sale pături, clase şi forme economice? Cum ar fi putut fi solicitată înţelegerea

sa faţă de procesul de fabricaţie dacă nu prin desăvârşirea unui stagiu de ucenicie în întreprindere! Cum ar fi putut fi solicitată înţelegerea sa psihologică faţă de forma funcţională dacă nu prin introducerea unui curs metodic de psihologie? Cât de des au fost invocate aspecte misterioase ale „artei”, când, în realitate, era vorba de înlănţuirea ştiinţelor exacte!

În atelier, studiul producţiei concrete îi obliga pe studenţii practicanţi implicaţi să se confrunte cu toate piedicile materiale şi efemere pe carele. reclama de la ei realizarea unei teme de specialitate din domeniul lor. Grupele de studenţi participanţi nu erau scutite de nimic, de la scrisoarea iniţială de comandă. a materialului necesar până la revizuirea devizului final. Această metodă evită prăpastia care M13

separă pregătirea şcolară de practica ulterioară, adeseori amară, a unei meserii. Pe de altă parte, în cadrul economiei moderne dezvoltate din punct de vedere tehnic şi industrial, aproape toată activitatea politehnică constituie, de regulă, încadrarea fiecărui specialist în grupul profesional care a preluat sarcina. Aceasta presupune din partea individului o subordonare plină de înţelegere faţă de munca în colectiv. Colaborarea ulterioară cu un al treilea este uşurată de la bun început, în cazul în care comunitatea de muncă este, în acelaşi timp, încă din perioada de instruire profesională, o unitate pedagogică (în totală opoziţie cu tradiţionala instruire individuală). În sfârşit, această formă de organizare a comunităţii de muncă constituite în raport cu o sarcină comună concretă înlesneşte selectarea celor mai capabili pentru diferitele operaţii speciale care trebuie rezolvate, prin urmare o diviziune mai productivă a muncii. Şi, în cele din urmă, în toate acestea se vădeşte şi puţină filosofie. Căci, atâta vreme cât societatea capitalistă se străduieşte să-l călească pe individ printr-un sistem individual de instruire de specialitate, minuţios elaborat, pentru bătălia ulterioară a concurenţei profesionale, trebuie să presupunem logic că, într-o viitoare economie socialistă

planificată, toţi oamenii muncii, şi mai ales intelectualii, vor fi deprinşi cu diversele forme de practicare colectivă a profesiunii lor.

Despre activitatea de construcţie

Cele mai vizibile rezultate ale „studiului prin munca practică" au fost, de departe, cele din cadrul *sectorului de arhitectură*. Aici activa o elită internaţională de arhitecţi: olandezul Mart Stam, germanul Ludwig Hiiberseimer, danezul Edvard Heiberg, austriacul Anton Brenner şi elveţienii Hans Wittwer şi Hannes Meyer. În *învăţământul nostru de arhitectură* am dezvoltat o „arhitectură funcţională", care, în opoziţie cu interpretarea sa vulgară, a depăşit ideea de „pur tehnic". Prin analiza stadiului societăţii şi printr-un studiu atent al tuturor factorilor biologici, am sperat să obţinem o profunzime şi o îmbogăţire a arhitecturii, o atenţie specială acordându-se factorilor psihologici ai organizării vieţii. S-a studiat diferenţiat spaţiul în care îşi desfăşurau viaţa familiile de muncitori şi de funcţionari, pentru a tipiza mai bine celula lor de locuit. În final, s-a realizat o analiză completă din punct de vedere urbanistic a oraşului Dessau, care a arătat limpede slăbiciunile şi caracterul de clasă al acestui „oraş-etalon". Cartierele muncitoreşti erau situate, fără excepţie, în zonele industriale, nocive, iar dotările culturale erau concentrate în zonele rezidenţiale ale populaţiei înstărite. Primăria ne-a interzis însă să facem cunoscute rezultatele acestei munci de investigaţie!

AIvdr Aaltö

UMANIZAREA ARHITECTURII

Dezvoltarea ideilor funcţionalismului şi întruparea lor în construcţii reprezintă, după cât se pare, fenomenul cel mai stimulator din arhitectura contemporană. Dar, cu toate acestea, se dovedeşte că nu e chiar atât de uşor să defineşti cu precizie funcţia în arhitectură şi, prin urmare, nici noţiunea de „funcţionalism". „Funcţia" este utilizarea specifică sau munca îndeplinită sau acţiunea unui obiect. Aşadar „funcţia" este un lucru sau o mărime care depinde de mai mulţi factori şi, prin urmare, este supusă

schimbărilor. Dicţionarele definesc îndrăzneţ noţiunea de „funcţionalism”, ca „adaptare conştientă a formei la scopul utilizării”. În realitate, funcţionalismul are, în acelaşi timp, o sferă mai largă şi mai îngustă faţă de definiţia dată, întrucât el trebuie să conştientizeze şi să ţină seama de ambele sensuri ale „funcţiei”.

Arhitectura este un fenomen sintetic ce cuprinde practic toate sferele activităţii umane. Un obiect de arhitectură poate fi funcţional dintr-un punct de vedere şi nefuncţional, dintr-altul. În ultimul deceniu, arhitectura contemporană a fost funcţională mai ales din punctul de vedere al programelor şi, în primul rând, sub raportul economiei construcţiei. Este, desigur, necesar să acordăm o atenţie deosebită aspectului economic, căci construirea unei locuinţe bune, pentru oameni, costă foarte scump, comparativ cu satisfacerea altor necesităţi umane. Într-adevăr, dacă se recunoaşte că arhitectura înseamnă foarte mult în viaţa omului, atunci primul pas pe calea dezvoltării ei trebuie să-l constituie organizarea laturii economice. Dar, întrucât arhitectura cuprinde toate sferele vieţii umane, o arhitectură într-adevăr funcţională trebuie să fie funcţională, înainte de toate, din punct de vedere pur uman. Examinând cu atenţie procesele vieţii unïanc ne convingem că tehnica nu reprezintă un fenomen autonom, ci serveşte doar ca mijloc ajutător. Funcţionalismul tehnic nu este apt să dea naştere la o arhitectură autentică.

Dacă ar exista posibilitatea de dezvoltare etapizată a arhitecturii, începând cu rezolvarea sarcinilor economice şi tehnice şi abia apoi cuprinzând alte funcţii umane mai complexe, atunci funcţionalismul tehnic ar fi acceptabil. Dar o asemenea posibilitate nu există. Arhitectura nu cuprinde doar sferele activităţii umane, ea trebuie să se dezvolte simultan în toate aceste sfere. Dacă această condiţie nu este respectată vom obţine doar rezultate unilaterale, superficiale.

Termenul de „raţionalism” se foloseşte în legătură cu, arhitectura contemporană aproape tot atât de frecvent ca şi termenul de „funcţionalism”. Arhitectura contemporană

este raţionalizată, în general, sub raport tehnic şi aceasta în măsura în care, în vremurile noastre, este raţionalizată însăşi tehnica. Şi, cu toate că perioada pur raţionalistă a arhitecturii contemporane a condus la crearea unor construcţii în care tehnicii i s-a acordat o însemnătate precumpănitoare, iar funcţiile umane au fost insuficient luate în consideraţie, aceasta nu reprezintă un motiv pentru a lua atitudine împotriva raţionalizării arhitecturii în general.

Nu raţionalizarea în sine a fost punctul slab al perioadei de început, acum deja depăşită, a arhitecturii contemporane. Slăbiciunea consta, dimpotrivă, tocmai în faptul că raţionalizarea nu a fost destul de adânc urmărită. Şi, în loc de a se duce lupta cu abordarea raţionalistă, în etapa din urmă a dezvoltării arhitecturii contemporane se fac înqercări de transferare a metodelor raţionale din sfera tehnicii în sfera umană, în sfera psihologiei.

Arhitectura contemporană se află, fără îndoială, în acea fază de dezvoltare pentru care este caracteristică tendinţa de dezvoltare a problemelor de ordin uman şi psihologic.

Dar această nouă perioadă nu se opune primei perioade a raţionalizării tehnice. Ea trebuie, mai curând, privită ca o extindere a metodelor raţionale, ca o pătrundere a lor în sferele înrudite şi de graniţă.

În ultimele decenii, arhitectura a fost adeseori comparată cu ştiinţa, au existat încercări de a-i face metodele mai ştiinţifice, au fost şi tentative de a o transforma într-o ştiinţă pură. Dar arhitectura nu e o ştiinţă. Ea reprezintă, ca şi până acum, un proces larg de sinteză, care reuneşte mii de funcţii umane specifice, rămânând, totuşi, arhitectură.

Menirea ei. este, ca şi mai înainte, de a aduce lumea materială în armonie cu viaţa omului.

Năzuinţa spre o mai mare umanizare a arhitecturii înseamnă îmbunătăţirea arhitecturii, înseamnă a înţelege funcţionalismul într-un sens mai larg decât simplul funcţionalism tehnic. Acest scop poate fi atins doar prin

metodele arhitecturii – creând şi combinând diferitele mijloace tehnice, pentru a asigura omului condiţii cât mai armonioase de viaţă.

Metodele arhitecturii se aseamănă uneori cu metodele ştiinţifice, iar procesul de cercetare specific ştiinţei poate fi aplicat şi în arhitectură. Dar, deşi cercetarea în domeniul arhitecturii devine din ce în ce mai sistematică, în esenţă ea nu va deveni niciodată strict analitică. În experimentul de arhitectură vor predomina întotdeauna intuiţia şi arta.

Adeseori oamenii de ştiinţă, străduindu-se, pe parcursul cercetării analitice, să obţină rezultate mai veridice şi evidente, recurg la exagerări voite, la formé accentuate, puternic pronunţate, de exemplu la colorarea bacteriilor. Aceleaşi metode pot fi folosite şi în arhitectură. Am o oarecare experienţă în construcţia de spitale şi am ajuns la concluzia că studierea reacţiilor fizice şi psihice puternice serveşte ca bază bună pentru rezolvarea problemelor ce se ivesc la înălţarea caselor obişnuite. Preponderenţa criteriilor funcţionalismului tehnic a condus, fără îndoială, la faptul că foarte mult din arhitectura noastră este acum cu totul nefuncţional din punct de vedere psihologic sau psihofiziologic. Pentru a afla cum reacţionează omul la unele forme şi construcţii este foarte folositor ca acestea să fie „verificate” pe indivizi deosebit de sensibili, cum ar fi bolnavii, de exemplu.

Asemenea experienţe s-au întreprins în legătură cu realizarea sanatoriului de tuberculoză din Paimio şi au vizat, în principal, două grupe de factori: 1) senzaţiile omului într-o locuinţă ce-i este destinată; 2) izolarea unui individ faţă de un grup mare, evitarea constrângerii colectivului. Cercetarea senzaţiilor individului în locuinţă s-a efectuat în încăperi experimentale şi a privit formele acestora, coloritul, iluminatul natural şi artificial, sistemele de încălzire, izolaţia fonică ş.a. Primul experiment a avut în vedere reacţiile omului într-o stare destul de neplăcută – bolnavul stând culcat. Unul din rezultatele lui concrete a

fost hotărârea de a schimba cu totul culoarea încăperii. Diversele experimente au dovedit toate acelaşi lucru – încăperea în care se află un bolnav trebuie să se deosebească de cea obişnuită, de locuit. Această diferenţă se poate exprima astfel: o cameră obişnuită este o cameră pentru un om care îşi duce viaţa în poziţie verticală, un salon de bolnavi este o cameră pentru un om a cărui viaţă este condiţionată de poziţia orizontală, aşa încât coloritul acestei camere; iluminatul ei, sistemul de încălziri ş.a.m.d. trebuie să aibă în vedere această împrejurare.

Funcţionalismul este justificat numai în cazul în care include şi sfera psihologiei. Aceasta câte singura cale de umanizare a arhitecturii.

Ludwig Mies van der Rohe

ARHITECTURA ŞI TEHNOLOGIA

Tehnologia îşi are rădăcinile în trecut, ea domină prezentul şi se înalţă către viitor.

Este o adevărată mişcare istorică – una din acele mişcări grandioase ce modelează şi îşi exprimă propria epocă.

Se poate compara numai cu descoperirea, în clasicism, a omului ca persoană.

cu dorinţa de putere a romanilor.

Tehnologia este mult mai mult decât o simplă metodă, ea este un univers în sine.

Ca metodă, este superioară în mai toate privinţele.

Totuşi, numai acţionând ca atare, aşa cum sé întâmplă în construcţia de maşini, sau în realizarea uriaşelor structuri tehnice, ea îşi poate dezvălui adevărata sa natură.

Deci, este un lucru evident că ea este, nu numai un mijloc util, ci că reprezintă ceva, ceva în sine, ceva ce are un înţeles şi o formă puternică – formă care este atât de puternică în realitate, încât cu greu o poţi defini.

Mai este, oare, vorba de tehnologie sau, pur şi simplu, de arhitectură?

Şi poate chiar acesta este motivul pentru care există unii oameni ce susţin cu convingere că arhitectura va

cădea în desuetudine şi va fi înlocuită cu tehnologia.

O asemenea convingere ascunde o ambiguitate de gândire.

Lucrurile stau cu totul altfel.

Acolo unde tehnologia îşi atinge menirea ei reală ea transcende în arhitectură.

Este adevărat că arhitectura este determinată de realitate.

Dar să nu uităm că domeniul său real de acţiune este cel al semnificaţiei

Sper că veţi înţelege că arhitectura nu are nimic comun cu inventarea formelor.

Ea nu este un teren de joacă pentru copii, fie ei mari sau mici.

Ea este adevăratul domeniu al spiritului. Arhitectura este cea care a scris istoria epocilor şi le-a dat un nume. Arhitectura este dependentă de timpul în care este făcută.

Ea reprezintă cristalizarea propriei sale structuri intime, ce-şi desfăşoară lent forma proprie.

Acesta este motivul pentru care tehnologia şi arhitectura sunt atât de strâns legate între ele.

Sperăm, doar, ca ele să crească împreună şi să trăim clipa în care una va fi expresia celeilalte.

Numai atunci vom avea o arhitectură ce-şi va merita cu cinste numele: arhitectura, simbol adevărat al epocii noastre.

Frank Lloyd Wright

LIMBAJUL UNEI ARHITECTURI ORGANICE

Arhitectura organică (sau intrinsecă) este arhitectura liberă a democraţiei ideale. Pentru a apăra şi explica ceea ce am construit şi scris asupra acestui subiect, adaug un lexicon de nouă cuvinte, necesare în întreaga lume, în acest ceas al secolului nostru.

Definiţii

1. *Natura* nu înseamnă numai „exteriorul casei”, norii, copacii, furtunile, suprafaţa pământului şi universul animalelor, ci se referă la natura acestora, în sensul naturii materialelor sau în sensul „naturii” unui plan, sentiment

sau unealtă. Ea înseamnă şi omul, sau orice alt lucru legat de aceasta, privit „din interior”. Natura interioară cu *Principiul* intrinsec.

2. Cuvântul *organic* nu înseamnă, în arhitectură, pur şi simplu cea ce se pretează a fi agăţat în cârligele unei măcelării, ceea ce poate merge pe două picioare sau se poate cultiva pe câmp. Cuvântul organic se referă la *entitate*. Poate c-ar fi mai bine să spunem integral sau intrinsec. Aşa cum a fost folosit iniţial în arhitectură, organic înseamnă *a-face-parte-dintt-un-întreg – aşa-cum-mtregul – face-parte-dintr-o-parte*. Deci, *entitatea cu sens integral* denotă înţelesul real al cuvântului organic. *Intrinsec*.

3. *Forma este rezultatul funcţiei*. Iată un slogan repetat pred des. În mod natural, forma se conformează acestui principiu. Totuşi, la un nivel inferior, termenul este întâlnit numai pentru a indica soclul pe care se află aşezată forma arhitecturală. Aşa cum scheletul nu reprezintă forma definitivă a corpului omenesc şi nici gramatica nu reprezintă „forma” poeziei, tot aşa trebuie privită funcţia faţă de formei arhitecturală. Zornăitul oaselor nu înseamnă arhitectură. Mai bine puţin şi val-orös decât mult şi prost.

Forma *este* acţionată de către funcţie, dar o transcende în măsura în care poate fi secondată de imaginaţia: poetică, fără a fi distrusă. „Forma este rezultatul funcţiei”: iată o expresie împământenită, care şi-a pierdut, cu timpul, semnificaţia – spirituală. Numai atunci când spunem sau scriem „forma şi funcţia. sunt una” spunem cevet semnificativ, deşi tot despre un slogan este vorba. Acum acesta este sloganul cheie care ascunde „sterilitatea”. Pe plan internaţional.

4… Cuvintele *poveste*, *imaginară*, ca şi *frumuseţe*, se referă la o *calitate*. Este neclară folosirea improprie, de către unii critici şi scriitori de azi, a acestei expresii onorabile, devenită sentimentală. Arhitectura organică vede realitatea ca pe o poveste intimă a creaţiei umane sau vede povestea esenţială ca fiinţd reală, în cadrul actului de

creaţie. *Deci, povestea reprezintă noua realitate creata*. Creativitatea este cea care *inspiră*, *în mod suprem*, această realitate. Munca în echipă nu o poate coneşpe «tin comitet o poate numai primi în dar, din partea unui individ inspirat… în regatul arhitecturii organice, imaginaţia omului trebui: e şa transforme limbajul aspru al structurii în… expresii umanitare plăcute ca formă şi nu să divizeze faţadele neînsufleţite sau să facă să zornăie oasele construcţiei. Poezia formei este tot atât de necesară pentru o arhitectură de calitate precum este frunzişul pentru copac, inflorescenţa pentru plante şi carnea, pentru corpul omenesc. Deoarece sentimentalitatea a luat cu ea, la plecare, această nevoie umană, iar astăzi negarea este abuzivă, nu există niciun motiv pentru care să se ia, drept lucru teal, deformarea sa abuzivă".

Numai atunci când mecanizarea clădirii va fi id slujba arhitecturii creatoare şi nu arhitectura creatoare în slujba mecanizării, numai atunci vom avea o arhitectură de valoare.

5. *Tradiţia* poate implica mai multe tradiţii la un loc, tot aşa cum *adevărul* poate implica multiple adevăruri. Când vorbim, în arhitectura organţea, despre adevăr ne referim la un principiu generic. Genul „pasăre" poate zbura în stoluri de păsări de o diversitate infinită, toate fiind înrudite unele cu altele. Deci, când vorbim despre tradiţie, folosim acest cuvânt tot în sens *generic*. Stoluri de tradiţii pot continua să zboare, pornind de la o tradiţie generică şi diversificându-se inimaginabil de mult. S-ar putea ca ele să fie lipsite de imaginaţie creatoare, reprezentând numai nişte derivaţii. Imitarea unei imitări distruge tradiţia originară.

Adevărul este, în arhitectură, principiul suprem.

6. *Ornamentul*. Element integrant al arhitecturii, ornamentul este, pentru arhitectură, ceea ce este inflorescenţa pentru un copac sau plantă, în comparaţie cu tulpina şi. ramurile acestora. El este – *al* lucrului respectiv şi nu se află doar *pe* acesta. De natură emoţională, ornamentul nu este – cu condiţia de a fi conceput aşa cum

se cuvine – numai *poezie*, ci şi *personalitate a structurii dezvăluite şi îmbogăţite*. Când nu este conceput cum trebuie, atunci arhitectura este distrusă de către ornament.

7. *Spiritul*. Ce este spiritul? în limbajul arhitecturii organice, ceva „spiritual" nu este, nicidecum, ceva ce se pogoară asupra lucrului din înălţimi, *ci este ceva ce există în interiorul lucrului însuşi*, *fiind propria sa viaţă*. *Spiritul* se înalţă din interior spre exterior. Spiritul nu cade din cer, pentru a rămâne ceva agăţat, undeva, sus, de nişte cârlige cereşti sau pentru a fi fixat pe nişte stâlpi înalţi.

În limba curentă, aproape fiecărui cuvânt sau termen îi corespund două folosiri diferite, dar, în sens organic, orice termen se foloseşte numai cu referire la semnificaţia sa intimă şi nu la cea aparentă. Un cuvânt, de pildă „natura", se poate folosi pentru a desemna un mijloc material sau fizic, folosit pentru atingerea unui scop. Cu toate acestea, acelaşi cuvânt se poate folosi cu o semnificaţie spirituală, deşi, în explicarea folosirii termenilor din arhitectura organică, înţelesul spiritual al cuvântului este cel folosit cu precădere.

8. *A treia dimensiune*. Contrar opiniei răspândite, a treia dimensiune nu reprezintă *grosimea*, ci *adâncimea*, Termenul „a treia dimensiune" este folosit în arhitectura organică pentru a desemna ideea de adâncime, ce apare ca fiind *a lucrului* (aparţinând lui) şi nu ca ceva ce există *pe acesta*. A treia dimensiune, adâncimea, există ca o calitate intrinsecă a clădirii.

9. *Spaţiul*. Devenirea permanentă, acea fântână invizibilă emanând toate ritmurile, ritmuri care trebuie să-şi afle drumul înapoi, la ea. Dincolo de temporal sau de infinit.

O nouă realitate ce-şi află sprijinul folosirii într-o clădire, tocmai datorită arhitecturii organice.

Respiraţia unei opere de artă.

Alvar AALTO (1898 – 1976)

Arhitect finlandez; *printre cele mai remarcabile realizări ale sale*, *se numără*: *Sanatoriul antituberculos*,

Paimio, 1928; sediul cotidianului „Tururi Sanomat”, Turku, 1927 – 29; Biblioteca municipală, Viipuri% 1930 – 35; uzina de celuloză şi locuinţe pentru personal, Sunila, 1936 – 39; vila Mairea, Noormarken, 1938 – 39; pavilionul finlandez la Expoziţia universală, New York, 1939; cămin studenţesc la Cambridge, Mass., 1947 – 48; planul de sistematizare şi diferite construcţii, Rovaniemi, 1944 – 47; planul de amenajare a regiunii Imatra, 1947 – 53; Casa de Cultură, Helsinki, 1955 – 58; diferite clădiri la Institutul politehnic, Otaniemi, 1949 – 71; imobil de locuinţe, Bremen” 1958 – 63; clădiri publice, Seinajoki, 1963 – 66; proiecte pentru sistematizarea centrului oraşului Helsinki, 1959 – 64; centrul multifuncţional „Finlandiatalo”, Helsinki, 1967 – 75 etc.

Dintre scrierile, conferinţele şi interviurile lui A. Aalto, au fost incluse în antologie fragmente din articolele Raţionalism! ja ihminen, *1935, şi* Arkkitehtuurin lähentäminen ihmiseen, *1940, preluate din volumul* Alvar Aalto, *Moscova, 1978, pp. 21 – 26, respectiv 30 – 33. Traducerea*: *Marilena Şuteu.*

Peter BEHRENS (1868 – 1940)

Pictor (membru al Secessiunii müncheneze), arhitect, designer german. În 1907 a fost numit consultant artistic al firmei AEG. După primul război mondial, a fost profesor la Academiile din Düsseldorf, Viena şi apoi Berlin.

Lucrări mai importante de arhitectură: *propria locuinţă, Darmstadt, 1900; ambasada germană, Leningrad; clădiri industriale, Hanovra, 1912; clădiri în complexul industrial AEG, Berlin; proiecte de locuinţe populare, Viena, 1925; sistematizarea pieţii Alexander, Berlin* etc.

Dintre articolele şi conferinţele sale, au fost selectate fragmente din Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme, *Berlin, 1919, preluate din H.-J. Kadatz,* Peter Behrens, *Dresda, 1977, pp. 125 – 129. Traducerea*: *Suzana Avram Boceanu şi Alexandru Avram.*

Theo van DOESBURG (C. E.M. Küper) (1883 – 1931)

Pictor, sculptor şi arhitect, teoretician de prima importanţa al grupării „De Stijl”. A realizat la Drachten un

complex de locuinţe muncitoreşti şi magazine (în colaborare), 1920, şi, împreună cu H. Arp, a transformat cafeneaua Aubette, Strasbourg, 1927 – 28. A elaborat proiecte pentru vila L. Rosenberg, Paris, 1922 (împreună cu C. van Festeren), proiecte pentru locuinţe la Paris, Meudon etc.

Pe lângă numeroase articole publicate în revista „De Stijl", a semnat volumele Grondbegrippen der nieuwe beeidende Kunst, *1919*, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, *1925 (Bauhausbücher nr. 6)*, Klasik, barok, modern, *1Ô20*, L'architecture vivante, *1925*, Die neue Architektur und ihre Folgen, *1925* etc.

Dintre scrierile lui T. van Doesburg au fost alese fragmente din textul conferinţei ţinute la Jena, Weimar şi Berlin, The will to Style; The reconstruction of life, art and technology, *publicata în „De Stijl", 1922, nr. 2, pp. 23 – 32 şi nr. 3, pp. 33 – 41*; *manifestul elaborat împreună cu C. van Eesteren*, Towards a Collective Construction, *publicat în „De Stijl", 1923, nr. 6 – 7, pp. 89 – 91, şi manifestul* Towards a Plastic Architecture, *apărut în „De Stijl", 1924, nr.* 6 – 7, *pp. 78 – 83. Textele au fost preluate din antologia realizată de H.L.C. Jaffé*, De Stijl, *Londra, 1970, pp. 148 – 162, 190 – 191, respectiv 185 – 188. Traducerea*: *Olimpia Lykiardopol. În antologie a fost inclus şi* Manifeste V du groupe de Stijl, *elaborat împreună cu C. van Eesteren şi G. Rietveld şi publicat în „De Stijl", 1923, nr. 6 – 7, pp. 91 – 92, preluat din „L'Architecture d'aujourd'hui", 1971, nr. 158, pp.* 77, *Traducerea*: *Mădălina Lascu*.

Horia CREANGA (1892 – 1943)

Arhitect român; *printre realizările sale mai importante se numără*: *Clădirea AR0,1930*; *vila Bune seu, 1932 – 33*; *blocul de locuinţe Malaxa, 1935 – 37*; *Fabrica de ţevi, 1936 – 37*; *locuinţe în cartierul Vatra Luminoasă, 1939 – 40 – toate în Bucureşti*; *hotelul ARO, Braşov, 1938* etc.

Fragmentul inclus în antologie face parte din interviul publicat în revista „Arta şi Omul", III, 1935, nr. 19 – 22, pp. 333 – 337.

Moisei J. GINSBURG (1892 – 1946)

Arhitect sovietic, teoretician al constructivismului, profesor de istoria arhitecturii şi teoria compoziţiei arhitecturale la Vhutemas; a condus, împreună cu A. *Vesnin, revista „Arhitectura contemporană" (SA), organul „Asociaţiei arhitecţilor moderni.*

A participat cu proiecte la numgroase concursuri importante; a realizat, printre altele, clădirea sovietului, Briansk, 1924 – 26; clădire cu apartamente pe bd. Noviński, Moscova, 1928 – 30; locuinţe colective la Rostonkino, Sverdlovsk, proiecte pentru sistematizarea Moscovei, proiecte-tip pentru locuinţe de masă.

A scris numeroase articole publicate în diferite reviste sovietice de arhitectură, precum şi volumele Ritm v arhitekture, *1923,* Stil i epoha (*Stilul şi epoca, 1924,* Jilişcc, *1934. Fragmentele incluse* în *antologie fac parte din* Stilul şi epoca, *publicat în traducere italiană în* M.J. Ginsburg, Saggi sull'arehitettura costruttivista, *Milano, 1977, pp. 71 – 149. Traducerea textelor*: *Nicolae Lascu.*

Ilia *A.* GOLOSSOV (1883 – 1945)

Arhitect sovietic, profesor la Vhutemas. A elaborat proiecte pentru numeroase concursuri; a realizat, printre altele, ansambluri de locuinţe colective, casa sovietelor, Habarovsk (în colaborare); sediul ziarului „Pravda", Moscova, 1930 – 35; clubul Zuiev, Moscova, 1929 etc.

Dintre scrierile lui Golossov au fost alese fragmente dintr-un manuscris, datând de la începutul anilor '20, pe care l-am intitulat Masă şi formă, *preluat din Selim O. Chan-Magomedov,* Pioniere der sowjetischen Architektur, *Dresda, 1983, pp. 561 – 562. Traducerea: Radadiana Ivănescu.*

Walter GROPIUS (1883 – 1969)

Arhitect german; între 1907 – 1910, prim asistent în biroul de proiectare al lui P. Behrens. Între 1919 – 1928 a fost director la Bauhaus; din 1928 este liber profesionist la Berlin, până când e constrâns să părăsească Germania, între 1934 – 37 s-a refugiat în Anglia, iar în 1937 se stabileşte în S.U.A. Din acelaşi an este şeful catedrei de

arhitectură Id Graduate School of Design, Harvard; între 1938 – 51 este decan la Departament of Architecture, Harvard University. În 1945 înfiinţează, împreună cu un grup de elevi ai săi, „The Architects' Collaborative Inc". (TAC).

Principalele realizări şi proiecte: Fdguswerk (în colaborare cu A. Meyer); 1910 – 11; clădirea birourilor şi hala maşinilor la Expoziţia Werkbund, Köln, 1914; proiect de concurs pentru sediul ziarului „Chicago Tribune", 1922; clădirea Bauhaus, Dessau, 1925 – 26; sistematizarea cartierului Dessau-Törten, 1926 – 28; proiect pentru un teatru total, 1929; locuinţe colective în cartierul Siemensstadt, Berlin, 1929; casa Gropius, Lincoln, Mass, (în colab. cu M. Breuer), 1938; studiul de case-tip „Panel House sistem" (în colab. cu K. Wachsmann), 1946; sistematizare pentru Harvard Center şi cămine studenţeşti (TAC), 1948 – 51; Boston Back Bay Center (în colab.), 1953; ambasada S.U.A. la Atena (TAC), 1956; Universitatea din Bagdad (TAC), 1960.

A scris numeroase articole, studii şi eseuri; a publicat volumele: Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses, *1923*; Internaţionale Architektur (*Bauhausbücher nr. 1*), *1925*; Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten (*Bauhausbücher nr. 7*), *1926*; Bauhausneubauten în Dessau (*Bauhausbücher nr. 12*), *1930*; The New Architecture and the Bauhaus, *1935*; Rebuilding our Communities, *1945*; Scope of total Architecture, *1955 şi altele*.

Din scrierile lui W. Gropius, în antologie au fost incluse următoarele: Die neue Baugedanke (*eseurile lui* W. *Gropius şi B. Taut*), *publicate în 1919, cu prilejul „Expoziţiei arhitecţilor necunoscuţi", preluate după U. Conrads*, Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, *Frankfurt/M – Viena, 1964, pp. 43 – 44*; Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar, *1919, publicat* în *broşurăpreluat după H.M. Wingler*, Das Bauhaus. 1919 – 1933, *Bramsch, 1968, pp. 38 – 41*; *fragmente din* Idee und Aufbau... *1923 şi din* Die

neue Architektur und das Bauhaus, *după volumul omonim, Mainz – Berlin, 1965 (reprezentând textul original. după care a fost publicat,* în *1935, volumul în lb. engleză*); *fragmente din introducerea, la volumul* Internaţionale Architektur, *1925 şi din introducerea la vol.* Neue Arbeiten… *intitulată* Grundsätze der Bauhausproduction. *Traducerea textelor*: *Suzana Avram Boceanu şi Alexandru Avram.*

Hugo HÄRING (1882 – 1958)

Arhitect german; *din 1926 secretar al asociaţiei berlineze „Der Ring", reprezentantul acesteia la constituirea CIAM, în 1928. \ Realizări mai importante.*: *ferma Gut Gar kau, 1924 – 25*; *clădiri* de *locuinţe colective la Berlin (în cartierele Zehlendorf, Charlottenburg, Siemenstadt etc) 1926 – 31*; *locuinţe particulare la Biberach (oraşul său natal).*

Dintre numeroasele sate articole, în antologie au fost incluse Wege zur Form" *publicat* în *Die Form", oct. 1925, pp. 3 – 5, şi fragmente din* Bemerkungen *zum* ästhetischen Problem des neuen Bauens/. *publicat în „Baun) ei t", 1931, nr. 19, pp. 614 – 615, preluate după volumul îngrijit de J. Joedicke,* H. Häring, Das andere Bauen, *Stuttgart,* 1982, *pp. 6 – 9, respectiv 1*3 *– 15. Traducerea textelor*: *Hanna Derer.*

Marcel IÂNGU (1895 – 1984)

Arhitect şi pictor român; *a realizat numeroase vile şi blocuri de locuinţe în Bucureşti, sanatoriul Popper, din Predeal* etc.

Dintre numeroasele sale articole, în antologie a fost inclus Arhitectura nouă, *publicat în „Contemporanul", IV, 1925, nr. 53 – 54, pp. 3 – 4.*

Nikolai *A.* LADOVSKI (1881 – 1941)

Arhitect sovietic, teoreticianul şi conducătorul curentului raţionalist al anilor '20, profesor la Vhutemas. A realizat proiecte pentru diferite dotări publice, locuinţe etc., *ca şi proiecte de sistematizare pentru mai multe oraşe, modelul unui „oraş verde"* etc.

Poziţiile sale teoretice sunt expuse în articole

publicate în diverse reviste sovietice de specialitate, în intervenţii şi discuţii în cadrul organizaţiilor profesionale. În antologie au fost incluse: o intervenţie în „Comisia de sinteză a picturii, sculpturii şi arhitecturii”, 1919, pe care am intitulat-o Arhitectura şi spaţiul, *text preluat din Selim O. Chan-Magomedov,* op. cit., *pp. 543 – 544, în traducerea Suzannei Avram Boceanu şi a lui Alexandru Avram, precum şi fragmente din articolul* Osnovî postroenia teorii arhitecturi (pod znakom raţionalisticeskoi estetiki), *publicat în „Izvestia ASNOVA”, 1926, pp. 3 – 5, preluat din lucrarea* Maştera sovetskoi arhitecturi ob arhitekture, *Moscova, 1975, vol. I, pp. 347 – 352. Traducerea: Marilena Şuteu.*

LE CORBUSIER (Charles-Edouard Jeanneret) (1887 – 1965)

Arhitect, urbanist, pictor, sculptor de origine elveţiană, naturalizat în Franţa. Cele mai importante lucrări (proiecte sau realizări): proiecte pentru case Domino, 1914; proiectul unui oraş de 3 milioane de locuitori, 1922; proiectul unor imobile-vilă, 1922; casa Ozenfant, Paris, 1922; cartierul Pessac, Bordeaux, „1925; pavilionul „Esprit Nouveau”, Paris, 1925; vila Stein, Garches, 1927; două locuinţe în cartierul-expoziţie Weissenhof, Stuttgart, 1927; două proiecte pentru concursul Palatului Societăţii Naţiunilor, Geneva, 1927 – 28; vila Savoye, Paris, 1928 – 31; clădirea Centrosoiuz, Moscova, 1928; proiecte de sistematizare pentru: Rio de Janeiro, 1929; Alger, 1930 – 34; Buenos Aires, 1929 şi 1938; Geneva, 1933 etc.*; Ministerul educaţiei şi culturii, Rio de Janeiro, 1936 – 45; Pavilionul elveţian în „Cité universitaire”, Paris, 1930 – 32; Unitatea de locuit, Marsilia, 1947 – 52; capela Ronchamp, 1950 – 53; mănăstirea La Tourette, Ëveux, 1952 – 60; casa de cultură Firminy, 1956 – 65; muzeu, Tokyo, 1957 – 59; Pavilionul brazilian în „Cité universitaire”, Paris, 1957 – 59; proiectul unui spital, Veneţia, 1965; proiectul, de sistematizare şi clădirile administrative de pe Capitoliul noului oraş indian Chandigarh, 1950 – 57* etc.

Le Corbusier a publicat numeroase articole

răspândite în reviste din diferite ţări, precum şi multe volume, dintre care amintim: Après le cubisme (*cu A. Ozenfant*), *1918*; Vers une architecture, *1923*; La peinture moderne (*eu A. Ozenfant*), *1923*; L'art décoratif d'aujourd'hui şi Urbanisme, *1924*; Almanach d'architecture moderne, *1925 şi 1926*; Une maison, un palais, *1928*; Precision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, *1930*; La ville radieuse, *1935*; Quand les cathédrales étaient blanches, *1937*; Sur les 4 routes, *1941*; La maison des hommes, *1942*; La charte d'Athène, *1943*; Les trois établissements humains, *1944*; Manière de penser l'urbanisme, *1945*; Le Modul or, *1948 şi 1954*; Une petite maison, *1954*; Le poème de l'angle droit, *1955*.

Textele alese în antologie au fost selectate din Vers une architecture, ed. *a II-a, 1924, din conferinţa* L'Esprit Nouveau en Architecture, *1924 şi articolul* Construire en série, *1924*, (*apărut* iniţial *în „Byţowa-Kultura", Bino*), *publicate în* Almanach d'Architecture moderne, *1925, pp. 2 – 40, respectiv 77 – 82, precum şi articolul, semnat împreună cu P. Jeanneret,* Les cinq points d'une nouvelle architecture, *1926, preluat din Le* Corbusier, 1910 – 65, *Zürich, 1967, p. 44. Traducerea textelor*: *Mădălina Lascu*.

EL LISSITZKY (1890 – 1941)

Arhitect, pictor, grafician, tipograf sovietic; profesor la Şcoala de artă din Vitebsk (alături de K. Malevici), apoi la Vhutemas (1925 – 1930). A elaborat proiecte pentru zgârie-nori orizontali, 1923 – 25; proiecte pentru cluburi nautice, 1923, clădiri industriale, 1930, prototipuri de mobilă în atelierele Vhutemas etc.

A scris arttţcole în reviste sovietice şi occu dentale – „De Stiji", „G", „Vesşci/Gegenstand/Objet", „ABC" – având un rol decisiv în înfiinţarea unora dintre acestea. A publicat volumele Die Kunstismen (*împreună cu H. Arp*), *2925, şi* Russland. Die Rekönstruction der Architektur in der Sowjetunion, *1930*.

În antologie au fost incluse articolele Proun, *redactat la Moscova, în 1920 şi publicat în „De Stiji", 1922, nr. 5, şi*

Element und Erfindung, *publicat în „ABC”, 1924, nr. 1, preluate din vol*, EI Lissitzky t

Maler, Architekt, Typograf. Fotograf, *Dresda, 1976, pp. 348 – 349, respectiv 351 – 352, precum şi capitolul* Ideologischer Überbau, *din vol*. Russland… *pp. 38 – 40. Traducerea textelor*: *Suza/na Avram Boceanu şi Alexandru Avram*.

Adolf LOOS (1870 – 1933)

Arhitect austriac; *printre realizările sale, mai importante sunt: Café Museum, Viena, 1899*; *vila Karma, Montreux, 1904*; *barul Kärtner, Viena, 1907*; *casa Steiner, Viena, 1910*; *clădirea din Michaeler platz, Viena, 1910*; *casa Scheu, Viena, 1912*; *proiecte de locuinţe populare pentru Viena, 1920 – 23*; *proiect de concurs pentru sediul ziarului „Chicago Tribune”, 1922*; *casa T. Tzara, Paris, 1926* etc.

Articolele şi pamfletele sale au fost reunite în două volume: Ins Leere geschprochen (*scrierile dintre 1897 – 1900*), *1921 şi* Trotzdem (*scrierile dintre 1900 – 1930*), *1931. În antologie a fost inclus, cu omisiuni neînsemnate, unul dintre cele mai importante articole ale sale*: Architektur, *1910, preluat din voi. A. Loos*, Sämtliche Schriften, *Viena – München, 1962, vol. I, pp. 302 – 318. Traducerea*: *Radadiana Ivănescu*.

Erich MENDELSOHN (1887 – 1953)

Arhitect german; *a activat în Germania, U.R.S.S., Anglia, S.U.A. Printre cele mai importante realizări ale sale se numără*: *turnul lui Einstein, Potsdam, 1920 – 21*; *ansamblul industrial Luckenwalde, 192123*; *fabrică de textilee Leningrad, 1925 – 27*; *magazinele Schocken, Nürnberg, 1926*; *Stuttgart, 1926 – 28*; *magazinul Lafayette, Berlin, 1928; Columbushaus, Berlin, 1931*; *proiecte de sistematizare pentru Berlin, Londra* etc.; *diferite construcţii la Ierusalim şi Haifa, 1935 – 38*; *locuinţe la San Francisco, 1950 – 53*; *laboratoare la Universitatea Berkeley, 1951 – 53*.

A publicat articole şi texte ale unor conferinţe ţinute în diferite ţări, precum şi Volumele: Amerika. Bilderbuch

eines Architekten, *1926*; Russland, Europa, Amerika. Ein architektonischer Querschnitt, *1929*; Three lectures on Architecture. *1944*; Briefe eines Architekten, *1962*.

În antologie au fost alese fragmente din Reflections on New Architecture, *scrise pe front, 1914 – 17, preluate după D. Sharp,* Modern Architecture and Expressionism, *Londra, 1966, pp. 181 – 182,* în *traducerea Olimpiei Lykiardopol, şi fragmente din textul conferinţei* Die Internaţionale Überreinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion, *1923, preluat din E. Mendelsohn,* Das Gesämtschaffen des Architekten, *Berlin, 1930, pp. 22 – 34. Traducerea: Radadiana Ivănescu.*

Hannes MEYER (1889 – 1954)

Arhitect elveţian „membru al grupului ABC (1925 – *28*), *director la Bauhaus* (*1928 – 30*); *a activat în Elveţia, Germania, U.R.S.S., Mexic. Dintre realizările sale, mai importante sunt: şcoala de la Bernau* (*1928 – 30*) *şi diferite construcţii în U.R.S.S. şi Mexic. Dintre proiecte, remarcabile sunt cele pentru „Peterschule", Basel, 1926, şi cel pentru Palatul Societăţii Naţiunilor, Geneva, 1927* (*ambele în colaborare cu H. Wittwer*), *proiectul pentru „Arbeiterbank", Berlin, 1929, proiecte de sistematizare pentru Moscova şi alte oraşe sovietice* etc.

Dintre numeroasele sale scrieri, în antologie au fost incluse fragmente din eseurile: Die neue Welt (*publicat în „Das Werk", 1926, nr. 7, pp. 205 – 224*); Bauen, *apărut prima oară în „*Bauhaus". Zeitschrift für Gestaltung, *Dessau, 2, 2928, nr. 4, pp. 12 urm.*; Bauhaus und Gesellschaft, *publicat în „Bauhaus", 3, 1929,* nr. *1, pp. 2 urm.*; *ca şi din articolul retrospectiv privind activitatea Bauhaus-ului sub conducerea sa,* Bauhaus Dessau. Erfahrungen einer polytechnischen Erziehung, *publicat în „Edification", Mexic, 1940, nr. 34, pp. 13 – 28. Textele au fost preluate din volumul* H. Meyer, Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte, *Dresda, 1980, pp. 27 – 32, 47 – 49, 49 – 53, respectiv 78 – 88. Traducerea*: *Suzana Avram Boceanu şi Alexandru Avram.*

Ludwig MIES VAN DER ROHE (1886 – 1969)

Arhitect german, vicepreşedinte al Deutscher Werkbundului (1926 – 32), ultimul director al Bauhausului (1930 – 33). În 1937 a emigrat în S.U.A.; din 1938 până în 1958 a fost directorul Facultăţii de Arhitectură de la Armour Institute of Technology (devenit mai târziu Illinois Institute of Technologij – ITT) din Chicago.

Proiecte şi realizări importante: 5 proiecte de zgârie-nori, 1919 – 24; proiectul unei case la ţară, 1923; clădire de locuinţe colective în cartierul-expoziţie Weissenhof, Stuttgart, 1927; pavilionul german la Expoziţia internaţională, Barcelona, 1929; casa Tugendhat, Bino, 1930; casa Lehmka, Berlin, 1932; planul de sistematizare şi construcţia majorităţii clădirilor la ITT, Chicago, 1939 – 56; clădiri cu apartamente, Lake Shore Drive, Chicago, 1950 – 51; proiect pentru Convention Hall, Chicago, 1953; Seagram Building, New York, 1958 – 59; Galeria de artă modernă, Berlin, 1962 – 65, şi altele.

Dintre scrierile sale, puţine la număr, în antologie au fost selectate: Arbeitsthesen, *apărut în „G".*

1923, nr. 1; Industrielles Bauen, *publicat în „G".*

1924, nr. 3; Über die Form in der Architektur, *publicat în „Die Form", 1927, heft 2, p. 59, şi* Die neue Zeit *(discurs la închiderea Congresului Deutscher Werkbund), apărut în „Die Form", 1930, nr. 1, toate preluate din U. Conrads,* op. cit., *pp. 70, 76 – 77, 96, respectiv 114, în traducerea Suzannei Boceanu Avram şi Alexandru Avram, precum şi* Architecture and Technology, *din „Arts and Architecture", vol. 67, oct. 1950, nr. 10, p. 30. Traducerea Olimpia Lykiardopol.* Piet MONDRIAN (1872 – 1944)

Pictor, teoretician important al neoplasticismului. Dintre numeroasele sale eseuri doctrinare, au fost alese fragmente din The Realisation of Neoplasticism in the Distant Future and in Architecture Today, *publicat în „De Stijl", 1922, vol. V, pp. 41 – 47, preluat din H.L.C., Jaffé,* op. cit., *pp. 163 – 171. Traducerea: Olimpia Lykiardopol.*

Hermann MUTHESIUS (1861 – 1927)

Arhitect german, important în special pentru activitatea sa teoretică. În afară de conferinţele şi

numeroasele articole apărute în *diferite reviste germane ale epocii, a publicat volumele*: Die englische Baukunst der Gegenwart, *1900*, Das englische Haus, *3 vol. 1904 – 05*, Landhaus und Garten, *1907*, Wie baue Ich mein Haus? *1917*, *şi altele*.

În antologie au fost incluse fragmente din câteva articole şi conferinţe: Die Bedeutung des Kunstgewerbes. *conferinţă, 1907*; Das Form-problem im Ingenieurbau, *1913, apărut în „Jahrbuch des Deutschen Werkbundes"*, Die Werkbundarbeit der Zukunft, *referat prezentat la Congresul Deutscher Werkbund, Köln, 1914, preluate din antologia lui J. Posener*, Anfänge des Functionalismus, *Berlin, 1964, pp. 17*6 *– 186, 191 – 198, respectiv 199 – 204, precum şi tezele expuse la acelaşi congres, preluate din U. Condars*, op. cit., *pp. 25 – 26. Traducerea textelor: Radadiana Ivănescu*.

Jacobus Johannes Pieter OUD (1890 – 1963)

Arhitect şi urbanist olandez, membru, între 1917 – 19, al grupării de *Stiji*; *între 1918 – 1933 a fost arhitectul oraşului Rotterdam*.

Lucrări mai importante: *proiectul unui ansamblu de locuinţe pe plajă, Scheveningen, 1917*; *proiect de fabrică şi birouri, Purmerend, 1919*; *cartierul de locuinţe „Oud Mathenesse", Rotterdam, 1922*; *locuinţe muncitoreşti, Hoek van Holland, 1924*; *cafeneaua „De Unie", Rotterdam, 1925*; *cartierul Kief hoek, Rotterdam, 1925*; *case în serie în cartierul-expoziţie Weissenhof, Stuttgart, 1927*; *proiectul cartierului Blijdorp, 1931*; *proiect pentru sistematizarea centrului oraşului Rotterdam, 1942 – 43*; *locuinţe muncitoreşti, Arnhem, 1951*;» *clădire de birouri, Rotterdam, 1954 – 60*.

A publicat articole în rediste olandeze, germane, engleze; *câteva din aceste articole au fost republicate în voi*. Holländische Architektur, *1925 (Bauhatisbücher, nr. 10)*.

Din scrierile lui Oud au fost selectate fragmente din: Art and the Machine, *publicat în „De Stiji", 1917 – 19, nr. 3, pp. 25 – 27, preluat din H.L.C. Jaffé*, op. cit., *pp. 96 – 98*,

în traducerea Olimpiei Lykiardopol, precum şi fragmente din Über die zukünftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten, *1921, şi* la und Nein: Bekenninisse eines Architekten, *1925, republicate în* Holländische Architektur, *ed. a II-a, 1929, pp. 8 – 21, respectiv 99 – 102. Traducerea: Radadiana luănescu.*

Antonio SANT'ELIA (1888 – 1916)

Arhitect, fondator şi singurul exponent autentic al arhitecturii futuriste. Realizări: vila Elisi, lângă Como, 1911; proiect pentru noul cimitir, Monza (în colaborare), 1912.

În antologie a fost preluat integral textul manifestului său, Messaggio, *prefaţă a catalogului Expoziţiei „Nouve Tendenze", Milano, 1914, după „Controspazio", III, 1917, nr. 4 – 5, pp. 17 – 18. Traducerea: Nicolae Lascu.*

Louis Henri SULLIVAN (1856 – 1924)

*Arhitect american; cele mai importante construcţii ale sale au fost realizate în perioada colaborării cu ing. D. Adler: Auditorium Building, Chicago, 188*6 *– 89; magazinele Walker, Chicago, 1889; Wainwight Building, St. — Louis, 1890 – 91; Guaranty Building, Buffalo, 1894 – 95; magazinele Carson, Pir le and Scoot, Chicago, 1899* etc.

Articolele sale – apărute în diferite publicaţii, au fost strânse în *două volume*: Kindergarten Chats, *1934, şi* The Autobiography of an Ideea, *1924; în aceiaşi an a apărut şi* A Sistem of Architectural Ornament According with a Philosophy of Mans' Power. *Dintre scrierile, sale, au fost alese fragmente din* Ornament în Architecture, *publicat în „The Engineering-Magazine", 1892, vot. III, nr. 5, şi fragmente din* The Tail Office Building Artistically Considered, *publicat în „Lippincott's Magazine", martie 1896, preluate după* Kindergarten Chats, ed. *1947, pp. 187 – 190, respectiv 202 – 213. Traducerea textelor: Olimpia Lykiardopol.*

Vladimir E. TATLIN (1885 – 1953)

Pictor şi sculptor sovietic, reprezentant al artei

constructiviste; după 1920 a predat la Vhutemas. A devenit celebru pentru proiectul monumentului închinat Internaţionalei a III-a.

Semnificativ pentru viziunea şa artistică este articolul, inclus în *antologie*, O pamiatnikah novovo tipa, *apărut în „Iskustro Komuni”, martie 1919, preluat din* Maştera… *vol.* II, *pp. 75 – 76. Traducerea: Marilena Şuteu.*

Bruno TAUT (1880 – 1938)

Arhitect german, figura centrală a mişcării expresioniste din arhitectura anilor ’20; a condus „Arbeitstra für Kunst” şi apoi a înfiinţat revista „Frülicht”. Între 1921 – 24 a fost arhitectul oraşului Magdeburg. După 1932 a vizitat Japonia şi a activat în U.R.S.S. şi Turcia.

Realizări mai importante: sistematizarea oraşului Magdeburg ca oraş-grădină, 1913 şi urm; pavilionul de sticlă la expoziţia Werkbund, Köln, 1914; locuinţe muncitoreşti, Magdeburg, 1921 – 23; clădiri cu apartamente economice, Berlin, după 1924; diferite ansambluri de locuinţe la Berlin – Mahisdorf, Britz, Eichkamp, Tegel, Zehlendorf, 1925 – 31; locuinţă în cartierul-expoziţiei Weissenhof, Stuttgart, 1927.

A scris numeroase articole, eseuri şi proclamaţii; a mai publicat volumele: Der Stadtkrone, *1919*; Alpine Architektur, Der Weltbaumeister *şi* Die Auflösung der Stadt, *1920*; Bauen, Der Wohnbau, *1927*; Moderne Architektur, *1929*, Die neue Baukunst în Europa und Amerika, *1930*, etc.

În antologie a fost inclus Ein Architektur Programm, *scris* în *1918, preluat din U. Conrads*, op. cit., *38 – 40 f în traducerea Radadianei Ivănescu, precum şi scurtul eseu publicat în 1919, împreună cu cete ale* lui *W. Gropius şi A. Behne, cu ocazia deschiderii „Expoziţiei arhitecţilor necunoscuţi”.*

Henry. VAN DE VELDE (1863 – 1957)

Arhitect, pictor, designer belgian; între 1906 – 1915 a fost director al Şcolii de Arte şi Meserii din Weimar; din 1926 a fost director la „Institut Supérieure des Arts Décoratifs” din Bruxelles şi profesor de istoria arhitecturii

la Universitatea din Gând.

Dintre realizările sale de arhitectură, menţionăm: propria casă, Uccle, 1895; casa Esche, Chemnitz, 1903; clădirea Şcolii de Arte şi Meserii, Weimar, 1906, proiectul teatrului Champs-Élysées, Paris (executat de A. Perret); teatrul Werkbund, Köln, 1914; muzeul Kroller-Muller, Waterloo, 1921 – 30; clădirea biblio tecii Universităţii din Gând, 1936 – 40, precum şi numeroase locuinţe particulare.

Printre foarte numeroasele scrieri ale lui H. van de Velde, se numără şi volumele: Déblaiement d'Art, *1894*; Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, *1901*; Vom neuen Stil, *1907*; Les formules de la Beauté architectonique moderne, *1916 – 17*; La voie sacrée, *1933*; Vie et mort de la colonne, *1942*; Geschichte meines Lebens, *1962* etc.

În antologie au fost alese fragmente din vol. Les formules... *ediţia din 1916 – 17, republicată în 1978, ed. Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles; volumul cuprinde eseuri scrise în perioada 1902 – 1912. Traducerea textelor: Mădălina Lascu.*

Alexandr A. VESNIN (1883 – 1959)

Arhitect şi scenograf sovietic, figură de primă mărime a constructivismului. Între 1921 –, 31 a fost profesor la Vhutemas; a fost preşedintele Societăţii Arhitecţilor Moderni (OSA), încă de la înfiinţarea ei, în 1925; din 1926 a condus, împreună cu M. Ginsburg, revista „Sovremennaia arhitektura".

Lucrările de arhitectură au fost elaborate împreună cu fraţii săi, Leonid şi Viktor; cele mai importante sunt: proiectul prezentat la concursul pentru Palatul Sovietelor, 1923; proiectul pentru sediul ziarului „Leningradskaia Pravda", 1924; proiectul de concurs pentru Palatul central al telefoanelor, 1925; Institutul central de mineralogie, 1925 – 29; magazinele Mostorg, 1926 – 28; club muncitoresc, Baku, 1928$ uzinele de automobile Lihaciov, Moscova, 1931 – 34; proiectul pentru Biblioteca Lenin, Moscova, 1928 – 29, şi altele.

Dintre scrierile sale, în antologie a fost inclus Credo, *1922, preluat după* Maştera... *vol.* II, *pp. 14 – 15. Traducerea*: *Marilena Şuteu.*

Otto WAGNER (1841 – 1918)

Arhitect austriac; din 1894, profesor la Academia vieneză. Principalele opere realizate: *lucrări la metroul din Viena (plan general, sediul central, 25 staţii de metrou), 1894 – 99; clădiri pentru Liniile administraţiei fluviale, Nussdorf, 1897*; *Banca Poştei, Viena, 1904 – 06; locuinţe particulare şi case de raport la Viena* etc.

Lucrările sale au fost publicate, între 1891 – 1922, în patru volume: Einige Skizzen, Projekte und ausgefürte Bauwerke. *A scris*: Moderne Architektur, *1895 (ediţia a patra a apărut sub titlul* Die Baukunst unserer Zeit); Die Groszstadt. Eine, Studie über diese, *1911, precum şi mai multe articole. Textele alese în antologie fac parte din* Moderne Architektur, *ed. a III-a, 1902. Traducerea*: *Radadiana Ivănescu.*

Frank Lloyd WRIGHT (1869 – 1959)

Cel mai important arhitect american al secolului nostru; din cele aproximativ 500 proiecte şi realizări, amintim: *Wright House, Oak Park, 1889*; *Golf Club, River Forest, 1898*; *Larkin Building, Buffalo, 1904*; *Unity Church, Oak Park, 1906*; *Robie House, Chicago, 1909*; *Taliesin I, Spring Green, 1911*; *Hotelul imperial, Tokyo, 1916 – 23*; *National Life Insurance Comp., Chicago, 1920*; *Millard House, Pasadena, 1923*; *Ennis House, Los Angeles, 1922*; *Broadacre City, proiect, 1931 – 35*; *Kaufmann House, Bear Run, 1936 – 39*; *Taliesin West, Phoenix, 1938*; *Florida Southern. Collège, 1938 – 59*; *Muzeul S. Guggenheim, New York, 1946 – 59; Unitarian Church, Madison, 1947*; *Johnson Wax Building, Racine (turnul cu laboratoare), 1950*; *David Wright House, Phoenix, 1950*; *centrul civic, Marina County, 1959.*

Dintre numeroasele scrieri ale lui Wright, amintim seria de articole in the Cause of Architecture, *1908 – 28, precum şi volumele*: Modern Architecture, *1931*; Two Lectures on Architecture, *1931*; An Autobiography, *1932*;

The Disappearing City, *1932*; An Organic Architecture, *1939*; Genius and the Mobocracy, *1949*; The Future of Architecture, *1953*; The Natural House, *1954*; A Testament, *1957*.

În antologie au fost incluse fragmente din articolul in the Cause of Architecture, *publicat în „The Architectural Record", nr. 3, martie 1908, preluat din volumul omonim apărut în 1975*; *fragmente din introducerea la volumul din 1910, care a însoţit expoziţia sa europeană, fragmente pe care le-am intitulât* Arhitectura organică, *preluate din* On Architecture. *Selected Writings, 1894 – 1940, Neu*? *York, 1941, pp. 59 – 76; fragmente din două conferinţe* – The Cardboard House, *1930, şi* To the Young Man în Architecture, *1931 –, precum şi fragmente din* The language of an Organic Architecture, *1953, toate preluate din* The Future of Architecture, *1953, pp. 14*3 – *162, 21*6 – *237, respectiv 345 – 351. Traducerea textelor*: *Olimpia Lykiardopol*.

Declaraţia primului Congres International de Arhitectură Modernă, *1928* (*textul oficial în limba franceză*) *a fost preluată din* C.I.A.M. – Dokumente 1928 – 1939, *Basel – Stuttgart, 1979, pp. 30 – 31. Traducerea*: *Mădălina Lascu*.

CUPRINS

Idei ale arhitecturii moderne 5
Notă asupra ediţiei... 52
Louis Sullivan
ORNAMENTUL ÎN ARHITECTURA. 54
Otto Wagner
ARHITECTURA MODERNA... 61
Louis Sullivan
O CLĂDIRE ÎNALTA DE BIROURI PRIVITA DIN PUNCT DE VEDERE ARTISTIC... 76
Hermann Muthesius
IMPORTANŢA ARTEI DECORATIVE 86
Frank Lloyd Wright
PLEDOARIE PENTRU ARHITECTURĂ. 92
Adolf Loos

ARHITECTURĂ... 106
Frank Lloyd Wright
[ARHITECTURA ORGANICĂ] ...119
Henry van de Velde
FORMULELE FRUMUSEŢII ARHITECTURALE MODERNE... 122
Hermann Muthesius
PROBLEMA FORMEI ÎN CONSTRUCŢIA INGINEREASCĂ. 139
Antonio Sant' Elia
MESAJ 144
Hermann Muthesius
ACTIVITATEA WERKBUND-ULUI ÎN VIITOR 149
Hermann Muthesius / Henry van de Velde
CONGRESUL DEUTSCHER WERKBUND.
TEZE ŞI ANTITEZE 152
Erich Mendelsohn
REFLECŢII DESPRE ARHITECTURA NOUA 157
Peter Behrens
DESPRE RELAŢIILE DINTRE PROBLEMELE ARTISTICE ŞI TEHNICE... 160
Bruno Taut
UN PROGRAM DE ARHITECTURĂ... 166
Jacobus Johannes Pieter Oud
ARTA ŞI MAŞINA 171
Vladimir E. Tatlin
DESPRE MONUMENTELE DE TIP NOU 174
Walter Gropiusi Bruno Taut
NOUA IDEE ARHITECTURALĂ... 177
Walter Gropius
STAATLICHES BAUHAUS DIN WEIMAR. MANIFEST ŞI PROGRAM... 180
Nikolai A. Ladovski
[ARHITECTURA ŞI SPAŢIUL]... 185
Ilya A. Golossov
[MASĂ ŞI FORMĂ] 187
El Lissitzky
PROUN. 190

Jacobus Johannes Pieter Oud
DESPRE ARHITECTURA ÎN VIITOR ŞI POSIBILITĂŢILE EI DE REALIZARE. 194
Alexandr Vesnin
CREDO 204
Theo van Doesburg
VOINŢA DE *A* ATINGE STILUL: RE-MODELAREA VIEŢII, *A* ARTEI ŞI A TEHNOLOGIEI... 206
Piet Mondrian
ÎNFĂPTUIREA NEOPLASTICISMULUI ÎN VIITORUL ÎNDEPĂRTAT ŞI ÎN ARHITECTURA DE ASTĂZI... 214
Le Corbusier
SPRE O ARHITECTURA... 222
Erich Mendelsohn
DINAMICĂ ŞI FUNCŢIUNE. 242
C. van Eesteren / Theo van Doesburg / G. Rietveld MANIFESTUL V AL GRUPULUI „DE STIJL” 249
Theo van Doesburg / Cornelis van Eesteren
PENTRU O CONSTRUCŢIE COLECTIVA 250
Walter Gropius
BAUHAUS. IDEE ŞI CONSTITUIRE. 253
Ludwig Mies van der Rohe
TEZE DE LUCRU 270
Moisei J. Ginsburg
STILUL ŞI EPOCA 272
Ludwig Mies van der Rohe
CONSTRUCŢIA INDUSTRIALA... 287
El Lissitzky
ELEMENT ŞI INOVAŢIE 290
Theo van Doesburg
SPRE O ARHITECTURA PLASTICA. 293
Le Corbusier
SPIRITUL NOU ÎN ARHITECTURA. 299
Le Corbusier
A CONSTRUI ÎN SERIE 309
Marcel Iancu
ARHITECTURA NOUA 313
Hugo Häring

DRUMURI CĂTRE FORMA... 318
Walter Gropius
ARHITECTURA INTERNAŢIONALA. 324
Jacobus Johannes Pieter Oud
DA ŞI NU: MĂRTURISIRILE UNUI ARHITECT 327
Nikolai A. Ladovski
BAZELE CONSTITUIRII TEORIEI ARHITECTURII (SUB SEMNUL ESTETICII RAŢIONALISTE) ... 329
Le Corbusier / Pierre Jeanneret
CELE CINCI PUNCTE ALE UNEI NOI ARHITECTURI 331
Walter Gropius
PRINCIPIILE PRODUCŢIEI BAUHAUS 335
Hannes Meyer
LUMEA NOUA 339
Ludwig Mies van der Rohe
DESPRE FORMA ÎN ARHITECTURA. 344
Hannes Meyer
A CONSTRUI 346
DECLARAŢIA PRIMULUI CONGRES INTERNAŢIONAL DE ARHITECTURĂ MODERNĂ 351
Hannes Meyer
BAUHAUS ŞI SOCIETATE... 357
Frank Lloyd Wright
CASA DE CARTON 362
El Lissitzky
SUPRASTRUCTURA IDEOLOGICĂ.; 367
Ludwig Mies van der Rohe
NOUA EPOCĂ 370
Frank Lloyd Wright
CĂTRE TÂNĂRUL ARHITECT... 372
Hugo Häring
OBSERVAŢII ASUPRA LATURII ESTETICE A NOII CONCEPŢII DESPRE CONSTRUIRE 383
Walter Gropius
NOUA ARHITECTURĂ ŞI BAUHAUS. 388
Horia Creangă
[ARHITECTURA ADEVĂRATĂ]... 401 Alvar Aalto

RAŢIONALISMUL ŞI OMUL... 405 Hannes Meyer
BAUHAUS-DESSAU. EXPERIENŢELE UNEI EDUCAŢII POLITEHNICE... 411
Alvar Aalto
UMANIZAREA ARHITECTURII... 416
Ludwig Mies van der Rohe
ARHITECTURA ŞI TEHNOLOGIA... 421
Frank Lloyd Wright
LIMBAJUL UNEI ARHITECTURI ORGANICE. 423
Note biobibliografice 427
Redactor: GHEORGHE BALA Tehnoredactor:
GHEORGHE ALEXANDRESCU *Bun de tipar*: *16. XI.1989*. *Apărut 1989*. *Coli ele tipar 18, 5*

Biblioteca de artă

509

Biografii. Memorii. Eseuri

funcţiune şi formă

Privind retrospectiv, este mai presus de orice îndoială că mişcarea ideilor din primele decenii ale secolului nostru a pus întreaga arhitectură pe noi baze teoretice. Preocupată şi, de multe ori, chiar generată de prezentul imediat, dar avînd o largă deschidere vizionară, prin amploarea sa, asupra viitorului, teoria arhitecturii a oscilat permanent între realitate şi imaginar; între o realitate la modelarea căreia a aderat cu toată credinţa şi sinceritatea, dar care a impus autoreglarea continuă a ideilor şi principiilor iniţiale, şi o lume imaginară generoasă, profund umană, care a alimentat dezvoltarea ulterioară a întregii arhitecturi şi a menţinut neştirbită încrederea în valorile umane supreme.

NICOLAE LASCU

Lei 23.50

ISBN 973-33-0071-3